

MIHAELA MORARU



**Proza  
lui  
V. Șukșin  
în tălmăcire românească**

Editura Universității din București



MIHAELA MORARU

**Proza lui V. Șukșin  
în  
tălmăcire românească**

**Editura Universității din București**

**2000**

<https://biblioteca-digitala.ro/> <https://unibuc.ro>

602/20

EDITURA UNIVERSITARĂ

BUCUREȘTI

III 472.962

Referenți științifici: Prof. dr. Gheorghe BARBĂ  
Prof. dr. Virgil ȘOPTERIANU

© Editura Universității din București  
Șos. Panduri 90-92, București - 76235; Tel./Fax: 410.23.84  
E-mail: editura@unibuc.ro  
Internet: www.editura.unibuc.ro

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale**

**MORARU, MIHAELA**

**Proza lui V. Sukšin în tălmăcire românească / Mihaela Moraru - București, Editura Universității din București, 2000**  
Bibliogr.

ISBN 973-575-450-9

1. Šukšin, Vasilij Makarovič

821.161.1.09 Šukšin, V.M.

929 Šukšin, V.M.

**B.C.U. București**



C20003846

**МИХАЭЛА МОРАРУ**

**ПРОЗА В. ШУКШИНА  
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
РУМЫНСКИХ  
ПЕРЕВОДЧИКОВ**

**Издательство Бухарестского университета  
2000**



*Portretul prozatorului V. Șușin executat de actorul Horațiu Mălăie*

Нет ничего примитивнее и несправедливей некогда расхожих да и ныне не исчезнувших окончательно псевдоострот типа *traduttore traditore* или „перевод, что женщина: чем красивей, тем менее верен“... Поистине: что бы ни говорилось о неудовлетворительности переводческого труда, он всегда был и будет одним из важнейших и достойнейших дел, связующих воедино вселенную.

**Иоганн Вольфганг Гёте**





## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	
-----------------------	--

<b>ГЛАВА I. В. ШУКШИН – МАСТЕР СОВРЕМЕННОГО РАССКАЗА .....</b>	
--	--

§ 1. Художественная концепция рассказа В. Шукшина .....	
§ 2. Художественные и словесные образы В. Шукшина .....	
§ 3. Язык и стиль рассказов В. Шукшина .....	
Примечания к главе I .....	

<b>ГЛАВА II. ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ СОПОСТАВЛЕНИЯ ШУКШИНСКОГО ТЕКСТА .....</b>	
--	--

§ 1. Стилистические функции языковых средств и их передача в румынском переводе .....	
§ 2. Фонетико-орфографический уровень .....	
§ 3. Пунктуационный уровень .....	

§ 4. Словообразовательный уровень .....	
§ 5. Лексический и фразеологический уровень .....	
§ 6. Морфологический уровень .....	
§ 7. Синтаксический уровень .....	
Примечания к главе II .....	

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ** .....

**БИБЛИОГРАФИЯ** .....

## ВВЕДЕНИЕ

К литературе как могучему средству художественного восприятия мира можно прийти только тогда, когда почувствуешь вкус к многогранности и величию слова. Если у человека есть интерес к слову, его судьбе, его возможностям, если испробовал он и сладость, и горечь его, если почувствовал его музыку и динамику, такой человек захочет пойти не только на современную дискотеку, но и в библиотеку. К книге!

Литература – искусство, и её язык – это то же, что камень для зодчего, краски – для художника. И от того, как дружит со словом писатель, насколько постиг его возможности, зависит появление горько-трезвых произведений В. Астафьева и В. Распутина, пронзительно-иронических рассказов В. Шукшина, волнующе-публицистических стихов А. Вознесенского и лирически-обнажённых – Р. Казаковой.

Основной объект нашего исследования – слово. Материал анализа – произведения художественной прозы В. Шукшина и соответствующие румыские переводы.

В книге предложено решение некоторых теоретических вопросов перевода, которые приводят к утверждению процесса перевода как особого вида словесного творчества, как своеобразного рода искусства, а также представлена серия конкретных этюдов лингвостилистического и переводческого толкования шукшинского текста на различных языковых уровнях. Основными задачами данного исследования являются: анализ содержания и функций слова в художественном переводе в сопоставлении с лексическими единицами подлинника, определение связей и зависимостей слова в художественном целом перевода и оригинала, выявление закономерных межъязыковых реляционных категорий и разработка на их основе константных и окказиональных соответствий, изучение наиболее сложных способов и приёмов работы со словом при передаче в переводе фоновых значений, индивидуально-авторского слова – творчества, игры слов и т.п.

Научное описание перевода было бы неадекватным без учёта того, что сложность, многогранность и противоречивость составляют один из его важнейших и наиболее существенных признаков. В самом деле, будучи одним из сложнейших видов речевой коммуникации, перевод представляет собой многомерный и многоаспектный процесс, детерминируемый множеством языковых и внеязыковых факторов. В их число входят система и норма двух языков, две культуры, две

коммуникативные ситуации – первичная и вторичная предметная ситуация, функциональная характеристика исходного текста, норм перевода. Следовательно перевод можно определить, во-первых, как однонаправленный, двухфазный процесс межъязыковой и межкультурной коммуникации, при котором создаётся вторичный текст, репрезентирующий первичный в другой языковой и культурной среде, и, во-вторых, как процесс, ориентированный на воссоздание коммуникативного эффекта оригинала с поправкой на различия между двумя культурами и двумя коммуникативными ситуациями.

Книга задумана как дискуссионная и поисковая. Оценивая существующее состояние переводов прозы Шукшина, автор в то же время старается предложить и собственные варианты стоявших перед ним проблем на конкретном языковом материале, наметить возможные дальнейшие пути удачного разрешения более адекватного перевода замечательной прозы В. Шукшина.

## **ГЛАВА I. В. ШУКШИН – МАСТЕР СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО РАССКАЗА**

### **§ 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ РАССКАЗА В. ШУКШИНА**

„В. Шукшин вспыхнул на горизонте культуры ослепительно чистой, яркой звездой, прямо-таки сказочной россыпью дарований. Писатель, романист, драматург, режиссёр больших народных кинополотен, удивительный, неповторимый артист, умеющий в самой обыденной интонации сказать такую пронзительную, такую необходимую правду о простом человеке, что миллионы сердец смеялись и плакали, замирали в едином порыве. В. Шукшину было дано такое счастье. И в том-то и дело, что все вроде бы разносторонние его дарования были объединены одним стремлением, одним порывом – познать душу народа, слиться с ней в неразрывном единстве, когда на голос художника, вдруг всколыхнувшись, отзовется самая глубь” – с удивительной точностью

•

определил писатель Пётр Проскурин, – всеобщее благоговенное изумление перед творческим подвигом художника (1).

В. Шукшин, подобно Куприну, Чехову, Горькому, Есенину, шёл в литературу и искусство из самих „пизов” народа, из русской „глубинки”. Шёл со своими собственными „университетами”. С тем доскональным, ничем не заменимым, практическим – трудовым, рабочим знанием жизни, которое люди получают не из книг, а из опыта, порою и сегодня всё ещё достаточно нелёгкого, а уже в пору шукшинского детства особенно тяжкого и горького. Но это – всегда университеты. Всегда без кавычек понимаемые как школа настойчивости и трудолюбия, а главное, как школа, обучающая знанию самой жизни. Известно, что важнее этого знания ничего нет, а для художника и быть не может.

Когда Шукшина сравнивают с лучшими писателями России, тут нет ни малейшей натяжки. Сравнения эти справедливы: в их основе несомненная народность, жизненность, искренность таланта. Но что очень важно, что талант у Шукшина – свой, Шукшин не похож на Куприна, Чехова или Гоголя – да и ни на кого другого. И язык у него – не бунинский, не шолоховский, не лесковский... И хотя всюду возможность аналогии – пусть даже подскудной – бывает очень соблазнительная, в данном случае не стоит, однако, ей поддаваться. Шукшин преклонялся перед русской классической литературой, её

высочайшими гражданскими, социальными и духовными устремлениями, перед её честным служением народу, великой верой в правду и душу народа. Перед чем преклонялся, тому и следовал, но следовал, никому не подражая, своим уникальным, чутким, понимающим, взыскательным и добросовестным путём.

Шукшин пишет так естественно, как говорит, и мыслит его народ. Он играет свои роли так естественно, просто, как существует: без натуги, без грима, без малейшего желания быть замеченным, услышанным, оставаясь в пределах ощущения собственного, личного, духовного бытия. Такова всегда бывает высочайшая ступень мастерства, где оно, это искусство, как бы уже исчезает, – будто даже перестаёт существовать. Перед нами остаётся видимое глазу, а ещё больше – чувству, первозданное чудо жизни. Простое чудо. Некий словно сам по себе творящий, животворный источник жизни.

Истинный талант всегда рождает отклик. После публикаций первых сборников рассказов – *Сельские жители*, *Там вдали* – и появления на экранах фильма *Живёт такой парень*, Шукшин-прозаик оказался в атмосфере неустанных споров, разногласий, борьбы мнений вокруг его творчества. Письма читателей и зрителей, обсуждение книг и фильмов, постоянные интервью, беседы, встречи, дискуссии критиков сопровождали В. Шукшина до последнего дня жизни. В. Шукшин отвечал своим критикам новыми произве-



дениями, статьями, последовательно развивая свои взгляды. Дискуссии всё отчётливее приобретали форму диалогов писателя и современника.

Защищая и отстаивая собственную позицию, В. Шукшин снова и снова приглашал читателей и зрителей, а с ними своих оппонентов к продолжению поиска тех объективных истин, которые воодушевляли автора в работе над тем или иным рассказом или фильмом. Вопросы эстетические (герой, судьбы народа, художественная правда, нравственные идеалы), социально-исторические и философские, возникали в диалогах о творчестве В. Шукшина, возвращали читателя к реальной действительности и её проблемам.

Диалоги Шукшина с современниками способствовали самовыявлению дарования и творческому успеху писателя, приобретали особую силу в литературе 70-80-х годов: обсуждались общезначимые вопросы, решение которых открывало новые перспективы в развитии художественной прозы. Крепли связи творчества В. Шукшина с демократическими и гуманистическими традициями литературы: это взаимодействие плодотворно влияло на формирование мировоззрения и эстетических взглядов писателя.

Много, темпераментно, вдумчиво писал В. Шукшин о русском народе, его характере, героическом, трудовом и историческом пути, о тех ситуациях, которые складывались под влиянием наступления технического

прогресса, преобразующего деревенскую жизнь. В этом процессе он всегда видел человека действующим и апеллировал к его разуму, доброте, культуре. Подлинная культура и искусство в равной мере необходимы и деревне и городу. Многообразная работа русской интеллигенции в этом направлении напоминает, по мнению Шукшина, подвижничество: „Но как красив, добр и великолепен был человек, который почувствовал в себе неодолимое желание пойти и самому помочь людям, братьям. Бросал всё и шёл. Невозможно думать о них иначе, чем с уважением. Это были истинные интеллигенты! Интеллигенты самой высокой организации” (2).

Творчество В. Шукшина проникнуто страстным, воинствующим неприятием мещанства и зла. Доброта как исходная позиция художника, как необычайно чуткий инстинкт, безошибочно улавливающий в человеке, в жизни и хорошее, и плохое, – вот суть шукшинского отношения к миру. Его человек, нравственно-эстетический идеал, освещающий всю жизнь своей добротой – реальный характер, ограниченный временем. Шукшинские герои – это выламывающиеся из жизни люди, раздёрганные, первые, озорничающие, но у которых душа болит, тоскуя по чему-то идеальному и которые вечно развиваются между благими порывами и приземлённой реальностью, между желанием совершить добро и отчаянием при виде торжествующего равнодушия и зла. „Эта – беспокойная совесть, ум, полное отсутствие

голоса, когда требуется – для созвучия – „подпеть” могу-  
чему басу сильного мира сего, горький разлад с самим  
собой из-за проклятого вопроса «что есть правда?»,  
гордость... и сострадание судьбе народа. Неизбежное,  
мучительное. Если всё это в одном человеке – он  
интеллигент. Но и это не всё. Интеллигент знает, что  
интеллигентность – не самоцель” (3).

В. Шукшин, изображая современные типы, не  
смог создать образ „положительного героя-современника”.  
Он пишет о своём поколении, о „живых” типах, о тех,  
кого хорошо знает, а не представляет. Оттого его система  
нравственных координат очень конкретная, развитая,  
приспособленная к познанию внутренних противоречий.  
Своими путями создаётся значительность быта у  
Шукшина. Обычно он показывает сценки, характеры,  
облики – порой с принципиальной незавершённостью, –  
но часто событие он переводит в общий план,  
подталкивая героя к размышлению о природе челове-  
ческого хамства, равнодушия.

Отличительный признак большинства героев В.  
Шукшина ранимость. Именно от ранимости идут их  
озорство и их обида. Иногда оба качества встречаются в  
одном характере. Черты несовместимые, которыми  
обычно наделяются разные, даже противоположные  
характеры, Шукшин придает одному человеку. Это  
неустойчивое противоречие создаёт прекрасную подвиж-

ность в произведениях Шукшина, суть трагикомизма большинства его характеров.

В статье *Нравственность есть правда* (4) находят развитие идеи о художественной практике автора: о цели и назначении искусства и его воздействия на духовный склад человека.

Центральным вопросом для Шукшина-художника становится вопрос правды жизни в искусстве. Правда в представлении В. Шукшина есть категория нравственная и эстетическая. Её художественная реализация отвечает позиции писателя, несущего людям своим искусством только правду, как бы сурова и горька она ни была. Главное для Шукшина – искренность, правдивость в искусстве. „Не приукрашивать жизнь, но и не черпнуть её. Правда. Жизненная и художественная правда! Люди со своими характерами и судьбами, каждого сначала понять надо, и уж потом судить...”

Шукшин знал жизнь. Его знания складывались из личного опыта, наблюдений, проницательного видения, умения понимать сущность явлений и фактов, сравнивать их и сопоставлять. В таланте Шукшина соединились пластика, острота зрения, музыкальность слуха, артистизм, мудрость, искусство психологического изображения, удивительное умение лепить характеры. „Изо всех сил буду стараться рассказывать правду о людях, – утверждал художник. – Какую знаю, живя с ними в одно время” (5).

Мужество – характерная черта Шукшина и его таланта. В сердце писателя, чутком и сострадающим, всегда отзывались радости, драмы, переживания и мнения народа, пульс всеобщей любви, и эта жизнь, обогащая искусство художника, стала той атмосферой, в которой совершенствовался, расцветал его талант. М. Шолохов сказал о Шукшине: „Не пропустил он момент, когда народу захотелось сокровенного. И он рассказал о простом, не героическом, близком каждому очень просто негромким голосом, доверительно. Отсюда взлёт и тот широкий отклик, какой нашло творчество Шукшина в сердцах многих тысяч людей” (6). Сказанное Шолоховым поднимало уровень диалогов и дискуссий на новую ступень познания творчества Шукшина, грани которого обозначались точно и выразительно; созвучие времени, постижение народных чаяний, естественность и простота формы воплощения сокровенного в жизни „многих тысяч людей”.

В 1976 году писатель С. Залыгин писал о необычайной разносторонности дарования В. Шукшина: „Ведь Шукшин-кинематографист органически проникает в Шукшина-писателя, его проза зрима, его фильм литературен в лучшем смысле этого слова... Эта слиянность самых разных качеств и дарований не только в целое, но и в очень определённое, вполне законченное ещё и ещё радует и удивляет нас сегодня, будет радовать и удивлять всегда” (7).

Действительно, тяготея к драматургии, рассказы, киноповести и романы В. Шукшина остаются в значительной мере традиционными жанрами русской литературы. Специфичность и действенность прозы В. Шукшина – непосредственное проявление разносторонности его дарования, особенностей индивидуального мировосприятия художника.

Для В. Белова В. Шукшин прежде всего писатель. „К сожалению (а может быть и к счастью), - пишет В. Белов, – любая жизнь, в том числе и писательская, неповторима и невозвратна, размышления об ошибках жизненного пути в нашем случае не только неуместны, но и нелепы. Мы можем лишь гадать, была ли жизненной ошибкой Шукшина его „двойная“ любовь? Достоверно одно: в последние месяцы своей жизни В. Шукшин мечтал навсегда оставить кинематограф и целиком отдаться литературному творчеству. По-видимому, он ничуть не сомневался ни в том, что жить без литературы кинематограф не может, тогда как литература без кинематографа прекрасно живёт и дышит... Вряд ли кино наложило на прозу Шукшина слишком большой отпечаток. Лаконизм и отсутствие многоречивой описательности идут у него скорее от внутренней сдержанности, от неприятия красивых длинных и эмоциональных эффектов” (8).

В. Шукшин-писатель создавал повести для кино и театра. Полагая, что „должна быть кинелитература” (9),

он обращал внимание на особый характер взаимодействия кинематографа с прозой. Для кино Шукшин писал сценарии. Например, в фильме *Калина красная*, по его мнению, глубже, выразительнее раскрылась проблематика прозаического произведения. Рассказы в определённом смысле „продолжают работу мою уже в кино” (10) – говорил В. Шукшин.

Художественная память В. Шукшина исключительна. Многое, сохранённое памятью, восходит к дням военного детства. Дети разделили участь взрослых, их заботы, трудности и страдания. От того времени сохранились сильнейшее впечатление суровой реальности войны. Запомнились плачущие от беспомощности и отчаяния взрослые люди – председатель колхоза Иван Алексеевич, бригадир дядя Ермолай. Детство уходило тогда стремительно, поставив недавних детей перед жёсткой необходимостью принимать взрослые решения (*Из детских лет Ивана Попова, Дядя Ермолай*).

Нет, не всё было так мучительно и трудно. Были и праздники души, которые дарила добрая, прекрасная книга или общение с родной природой: „... это были праздники, которые я берегу – они сами сберегаются – всю жизнь потом. Лучшего пока не было“ (*Из детских лет Ивана Попова*).

В ту далёкую пору, в страдные дни жатвы деревенский мальчишка впервые испытал удивительное чувство счастливого самозабвения, охватившее всё его

существо в момент прикосновения к согретой солнцем земле и созревшим колосьям ржи. Почти сказочное чувство полёта, умиротворения и счастья остались с ним на всю жизнь. Впервые, ещё не осознанное тогда ребёнком, пришло понимание таинственной и притягательной силы земли... „Потом горячая, пахучая земля приникла к лицу, прижалась; в ушах стоял звон жнейки, но он скоро слабеет, над головой тихо прошуршали литые, медные колоски – и всё. Мир звуков сомкнулся, я отбыл в мягкую, зыбучую тишину. Ещё некоторое время всё тело вроде слегка покачивается, как в седле, приятно гудит кровь, потом я бестелесно куда-то плыву и испытываю блаженство. Странно, я чувствую, как я сплю – сознательно, сладко сплю. Земля стремительно мчит меня на своей груди, а я – сплю, я знаю это. Никогда больше в своей жизни я так не спал – так вот – целиком, вволю, через край“ (*Из детских лет Ивана Попова*). И навсегда, запав в сердце, запомнились, правда, ещё не разгаданные, но со своим обликом, речью, поступками те, кто остался за мужиков, – Санька, Илюха, Васька – безотцовщина, Ленька – японец...

Позже, много лет спустя, все они войдут в мир писателя Шукшина, пробудив сострадание и сердечное участие к их судьбе, а потом – „широкие размышления и обобщения“.

„Станный он был человек. Иван Алексеич, председатель. Эта нога его – это ему давно ещё, молотилкой:



хотел потуже вогнать сноп под барабан и вместе со снопом туда задёрнуло ногу. Пока успели скинуть сошкива приводной ремень, ногу изодрало зубьями барабана, потом её отняли выше колена. Мы его нисколько не боялись, нашего председателя, хотя он страшно ругался и иногда успевал жогнуть плетью. Мы не догадывались тогда, что народ мы ещё довольно зелёный, вовсю ругались по-мужичьи, и с председателем – тоже. С нами было нелегко. Как я теперь понимаю, это был человек добродушный, большого терпения и совестливости. Он жил с нами на пашне, сам починая верёвочную сбрую, длинно матерился при этом... Иногда с силой бросал чинённую-перечинённую шлею, топтал её здоровой ногой и плакал от злости“ (*Из детских лет Ивана Попова*).

Многое, возможно, восходит к тем дням. В то время „завязывались” драмы судеб, дети преждевременно взрослели, безотцовщина приводила за собой горе и беду.

Киновед В. Фомин приводит в своей книге одну из бесед с В. Шукшиным в январе 1974 года: „Оглядываясь назад, он как бы подводил итоги сделанному, строил планы на будущее: «Пусть это не покажется странным, но в жизни моей очень многое определила война. Почему война? Ведь я не воевал. Да, я не воевал. Но в те годы я уже был в таком возрасте, чтобы сознательно многое понять и многое на всю жизнь запомнить. Я помню как в едином порыве поднялся тогда народ, чтобы защитить

свою Родину, как открывались в этом порыве лучшие и сильные его стороны. И отсюда – во всяком случае, в первых моих литературных и кинематографических опытах – бесконечная благодарность человеку из народа – преклонение перед ним. Они вынесены из тех грозных лет, из моей памяти о том, каким был народ в годы войны»“ (11).

Будущие герои *Сельских жителей, Характеров* запомнились, „схватились“ точным, цепким, умным взглядом. Как знать, не тогда ли услышаны были голоса Егора Прокудина, Спирки-сураза, вдов-матерей, одиноких стариков и старух, многих из тех, кто „потревожил душу“ Шукшина. Пёстрая, разнородная толпа теснилась перед ним и наяву, и в разбужённом, чутком, отзывчивом поэтическом воображении.

В. Шукшина как художника формировала суровая послевоенная действительность, тот опыт, те знания, которые приобретались юношей в общении с людьми: „После войны я совсем пацаном ушёл из села. Трудные были годы для деревни, и многие тогда подавались в город. Я работал слесарем на заводе во Владимире, строил литейный завод в Калуге, был разнорабочим, учеником маляра, грузчиком, восстанавливал железные дороги...“ (12).

Живительными источниками творчества В. Шукшина стала деревня, в особенности родные Сrostки на Алтае. „То ли память о молодости цепка, то ли ход

мыслей таков, но всякий раз размышления о жизни приводят в село. Казалось бы, там, в сравнении с городом, процессы, происходящие в нашем обществе, протекают спокойнее, не так бурно. Но для меня именно в селе острейшие схлёсты и конфликты, – делился своими мыслями писатель. – И само собой возникает как бы желание сказать своё слово о людях, которые мне близки. Да, молодёжь уходит из села – уходит от земли, от родителей. От всего того, что её вспоило, вскормило и вырастило... Процесс этот сложный, я не берусь судить, кто здесь виноват (и есть ли виноватые-то?). Однако глубоко убеждён, что какую-то долю ответственности за это несём мы, деятели искусства“ (13).

Вновь и вновь возвращаясь к этой теме, поэтически воспринимая её, В. Шукшин исследует жизнь сельских тружеников в историческом развитии – от военных лет до современности. Деревня как бы завязала в единый узел многие жизненно важные проблемы, которые для своего художественного решения требовали углубления и в историю, и в современную жизнь русского общества.

И всё-таки начало начал многих исторических явлений Шукшин видел в послевоенной действительности, которая глубоко „растревожила душу“ писателя. Драматическое возрождение жизни из развалин, губельного опустошения было пережито Шукшиным в юношеские годы. Он шёл этим трудным путём

вместе со всеми – через расставание с родным домом, драму утрат и раннего сиротства.

В. Шукшин глубоко почувствовал военную действительность. Как рассказать о народных драмах и изломанных судьбах? В какие формы „уложить“ свой рассказ, чтобы он был услышан?

В. Шукшин придерживался своего понимания природы рассказа и принципов работы над ним. Главное и определяющее для писателя – ориентация на устное народное творчество: на сказку, на песню – с их строгостью, чувством меры, уважением к слушателю. Как отмечал сам писатель, народное искусство никогда не принимало нарочитую форму, ему чужды „пустое баловство“, „манерность“ или „холодная игра ума“. „Помню устные рассказы моей матери. Помню, как мужики любили рассказывать всякие были и небылицы, когда случалась какая-то остановка в работе... Да и сейчас это искусство устного рассказа ещё живо в народе. Есть, видимо, в нём, какая-то глубокая потребность... – говорил Шукшин. – В народе мастер устного рассказа всегда чувствовал прежде всего надобность в своём рассказе... Всегда в таких рассказах была цель, какая-то прямая жизненная необходимость... Рассказ должен был разбередить душу, войти прямо в сердце слушателей. Утешить их, успокоить, чему-то научить, поделиться тем, что самого рассказчика волнует, из души рвётся.

Вот отсюда и возникла простая и доступная форма рассказа. Рассказывали так, чтобы слушатель решительно всё понял. Тут почему я говорю искусство устного рассказа – всегда был свой неожиданный приём, свой собственный фокус. Народный рассказчик – это и драматург, и актёр, а вернее, целый театр в одном лице. Он и ситуации сочиняет, и проигрывает диалоги за всех действующих лиц, и комментирует действие... Но всё это богатство речи, выдумка, неожиданные приёмы рассказа не были самоцельными... Главным оставался смысл рассказа, стремление через простое сказать очень многое, посильнее задеть слушателя за живое.

К чему я всё это говорю? Да к тому, что я стараюсь в своей работе делать то же самое. Именно поэтому и не думать о своём зрителе просто не могу. С этого, с вопроса, как к нему пробиться, как достучаться до его сердца, и начинается вся работа“ (14).

В своих художественных исканиях Шукшин преобразовал жанры, открывая их новые возможности и резервы. Однако новаторство Шукшина традиционно. И в этом нет ничего парадоксального. Шукшин, изображая, поэтизируя современное и реальное в жизни, ориентировался на народное мироощущение, юмор, речь, опирался на традиции классики. Новое органично выросло на этом фундаменте. Преобразование жанров, кроме того, рождалось в русле классической традиции как необходимое её продолжение на современном этапе. И

поэтому мы никогда не ощущаем в работе Шукшина „деланность“ произведения, нарочитости, экспериментальности.

Шукшин создавал маленькие трагедии о том, что на первый взгляд смешно. Это не значит, что он комедии рядил в одежды трагедии, т.е. в процессе рассказа производил как бы подмену жанра. У него комедийная ситуация оборачивается в трагедию самосильно, он показал, что между трагедией и комедией нет границы. Противоположные жизненные и поэтические стихии в творчестве Шукшина (лирика и ирония, доходящая до сатиры, комедия и драма, возвышающаяся до трагедии) не пребывают отдельно, рядом друг с другом, они существуют в неповторимом единстве, проявляются друг через друга, образуют его уникальный стиль.

Стремление к высокой простоте, ясности в творчестве Шукшина проявилось всё глубже и последовательнее. „Мне кажется, самый простой эпизод, случай, встреча могут стать предметом искусства, и чем проще этот эпизод, случай, тем лучше, тем больше простор для художника“ (15).

Читая прозу Шукшина, мы как бы входим в реальную жизнь, узнаем её заново, не задумываясь над тем, что эта жизнь – художественная, созданная автором, она представлена писателем во всей её полноте. В обманчиво простой форме нашли своё выражение

подлинное искусство перевоплощения, умудрённое знание, артистизм.

Без рассказов Шукшина невозможно рассматривать русский литературный процесс, анализировать тенденции и направления развития прозы. И хотя в этом жанре работали многие талантливые писатели, шукшинский рассказ блестяще демонстрирует динамизм, ёмкость, перспективность такого жанра. Рассказ Шукшина в ряду многих современных рассказов, смелых и оригинальных в жанровом плане, решал новые, неожиданные задачи, вторгаясь в пределы большой художественной прозы.

Размышляя над жанром рассказа, Шукшин писал: „Вот рассказы, какими они должны быть:

1. рассказ-судьба;
2. рассказ-характер;
3. рассказ-исповедь.

... Самое мелкое, что может быть, это рассказ-анекдот.

Нет, литература – это всё же жизнь души человеческой, никак не идеи, не соображение даже самого высокого нравственного порядка“ (16).

Шукшинские характеры историчны. История „осела“ в самом типе: в духовном строе, речи, облике того или иного персонажа. Принадлежность его к определённому времени, периоду или эпохе ограничена, кажется, что данный характер лепило само время.

„Особая примета“ характера – нравственно-психологические черты, возникновение и развитие которых соотносится с конкретным временем. Речь, способ мышления поступок демонстрируют нам сложившиеся черты, их эволюцию или момент переломного состояния. Баев, оторвавшийся от земледельческого труда, „умнел“ и „всходил на дрожжах“ жульнических операций в трудные послевоенные годы, формируясь как частный предприниматель. „Крепкий мужик“ Шурыгин по типу – явление 20-х годов (рассказ *Крепкий мужик*).

В творчестве Шукшина движение времени выразительно воплотилось в его удивительной характерологии. В рассказах писателя распознаются совершенно отчётливо военные и послевоенные годы (*Из детских лет Ивана Попова, Дядя Ермолай, Беседы при ясной луне, Сураз*). Многие характеры действующих лиц „восходят“ к 20-м и 30-м годам, воспоминания героев дополняют картины прошлого конкретным переживанием. Время оживает.

Важнейшей опорой рисунка характеров стали приметы обыкновенной жизни, видимой на поверхности. Эта повседневность, насущно необходимая писателю и драматургу, воспроизводится пластично, точно, убеждая читателя и зрителя в своей весомой значимости. Здесь живут люди! Характеры Шукшина бытуют в этой среде, они сами „создают“ своё предметное, временное окружение и неотделимы от него.



В рассказе *Осенью* перед нами проходят разные временные периоды – от начала революции до современности, запечатлённые и в точных деталях и в серьёзных коллизиях, в речи, в историях героев. Автор с большим искусством воспроизводит в драме характеров и в комедии правдив исторические черты и детали, например в рассказах *Мужик Дерябин*, *Непротивленец Макар Жеребцов*, *Привет Сивому*, *Мой зять украл машину дров*, *Бессовестные*. Аналитическая мысль писателя, выделяя те или иные социально-психологические признаки и качества характеров, проникательно распознаёт в обыкновенной жизни важное и сокровенное. Рассказы создаются в итоге глубоких размышлений автора над конкретными вопросами бытия народа. Шукшинский рассказ организует ситуация. Её выбор отвечает замыслу писателя, а конкретность, насыщенность её действием, скрытый динамизм – требованиям экономии средств, чувству меры, лаконизму. Ситуация драматическая или комедийная обрисовывается, за редким исключением, без каких-либо предварений, заставок или пролога к действию. *От Ивана Петина ушла жена. Да как ушла!...* Прямо как в старых добрых романах – сбежала с офицером – так начинается *Рассас*, стремительно вводя читателя в историю покинутого мужа.

*Жена называла его Чудик. Иногда ласково. Чудик обладал одной особенностью: с ним постоянно что-нибудь случалось...* Точные и лаконичные первые строки рассказа

представляют героя в его главном качестве. Читатель следует за рассказчиком, возможно, увлечённый его сочувствием к Ивану.

*Ваня Забляцкий, маленький человек; нервный, стремительный, крупно поскандалил дома с женой и тещей* – вступление рассказа *Мой зять украл машину дров* сразу же даёт портреты главных действующих лиц, характер их взаимоотношений.

Сюжетные ситуации рассказов остро переплетены. В ходе развития их комедийные положения могут драматизироваться, а в драматическом может неожиданно обнаруживаться нечто комическое. В коллизии и в сменяющихся положениях героев, конечно, оживает реальная жизнь во всём её разнообразии. Но в сюжетных ситуациях и конфликтах конкретизируется обобщающая мысль писателя, творческое видение действительности, запечатлённые в противоречивой динамике.

Сюжетная ситуация стремительно и обнажённо передаёт момент дисгармонии духовных состояний героев, нарушения течения их жизни. Укрупненно выявляя необычные, исключительные обстоятельства (чаще всего уже в начале рассказа), сюжетная ситуация содержит указание на возможный взрыв, катастрофу, которые разразились, ломают привычный ход жизни. Курьёзы, нелепости, чудачества возникают в результате колебания или разрыва общепринятого, и потому комедийное по сути своей – значительно, серьёзно.

Характеры в подобных ситуациях ведут себя необычно, бросая вызов общепринятому. Чаще всего поступки и действия героев направляет стремление к счастью, к справедливости, духовный поиск.

Шукшин „пересадил“ в современное сознание своего читателя человеческие характеры, которые раньше до него литературу не интересовали, а если они и встречались, то лишь на втором плане, как фон действия привычных литературных героев. С характерами пришли на описанные ещё никем случаи жизни. Шукшин не ездил в творческие командировки для сбора материала, он создавал свои произведения из окружающей его жизни. Он ей доверялся, и она награждала столь обильным материалом, что он едва успевал фиксировать то и дело внезапно открывавшиеся перед ним моменты, так обнажённо сокровенные, неповторимые и готовые, что, казалось, не было нужды в их домысливании с целью литературной интерпретации.

Каждый рассказ В. Шукшина – особый случай, с единственным характером. Потому разрешение драмы тоже единственное в своём роде. Даже если мы обнаруживаем общую основу конфликта: восстановление справедливости, поруганного человеческого достоинства или поиск своего предназначения, – каждый его вариант и разрешение особые.

*Сураз, Раскас, Беспалый, Страдания молодого Ваганова, Осенью, Жена мужа в Париж провожала, Мой*

зять украл машину дров, Танцующий Шива, Чудик – рассказы, казалось бы тематически близкие, убеждают нас в неповторяемости, самоценности каждого случая и его финала. Даже курьёзная история неожиданно заставляет угадывать скрытую за нею значительность случая, вызывая сочувствие герою: Спирка Расторгуев (*Сураз*) полюбил приехавшую в деревню учительницу Ирину Ивановну: ... *Кинулось тяжёлое, горячее к сердцу*. Любовь оспепила Спирку, пробудив чувства праздничности, счастья и вседозволенности. В свете этого зарева прошлая жизнь представилась Спирке трудной, ничем не примечательной (... *голод, непосильная, недетская работа на пашне...*). Но когда он попытался „весело“ рассказывать Ирине Ивановне о своей жизни, получилось так: *Я – сураз... Мать меня в подоле принесла. Был в этих местах один ухарь... Как мать забрюхатела, он к ней больше глаз не казал. А потом его за что-то арестовали. Наверно вышку навели...* Спирку подспудно, безотчётно огорчает собственная жизнь: рассказывать нечего (*Про лагерь, что ли?*). Он груб, душевно не развит, не владеет речью. Но Спирку отличает искренность, с Ириной Ивановной он добр, нежен. Спирка впервые в жизни счастлив: ... *Как в горячий-горячий день пил из ключа студёную воду, погрузив в неё всё лицо. Пил и пил – и по телу огоньком разливался томительный жар хвори*. Учитель Сергей Юрьевич проигрывает рядом со Спиркой, который, всё-таки, дарит своему сопернику жизнь, избрав собственную гибель.

„Цветы запоздалые“ не дав семеню, завяли. Не сумев побороть своего чувства, потеряв надежду на будущее, Спирка уходит из жизни, которая оказалась „чудовищно лишённой смысла“.

Очень часто персонажи Шукшина или озорники, или люди обиженные. А обида у этих вполне здоровых, „в соку“ мужчин идёт от бессилия, от неспособности сполна, наотмашь отплатить за замство, грубость, нажим. Обида, как, кстати и озорство, – свидетельство слабости и бессилия.

Обиженные – это всегда люди не адаптировавшиеся, не вживающиеся в общую круговерть жизни. Это люди традиционного склада, и нормальное их существование возможно лишь при том условии, если жизнь, их окружающая, строится на тех же самых принципах, по которым живут и они. Стоит же им выйти за околицу этой естественной жизни, как они сразу же становятся беззащитными, попадают в беду. Шукшин сочувствует им, но чаще у него не беда, а, так сказать, полбеда: чаще у него бывает, что человека просто обидели. В. Шукшин сочувствует и попавшему в беду, и обиженному, даже если эта обида доводит до трагического финала (*Жена мужа в Париж проводила*). В своих рассказах Шукшин постоянно и непримеримо высвечивает обострённую ранимость личности, заглушённый крик раздавленной души. Но он и не может поверить в безысходную обречённость своих героев. Не может и не

хочет. Он уверен, что они найдут свой путь к светлой истине, что нравственные традиции, сохранившиеся в течение веков, примирят их в конце концов с тем милым хаосом, полным нежности, грязи и, конечно, поэзии, которым является Жизнь. Эту идею Шукшина можно определить и словами Е. Евтушенко:

Нет ничего на свете хрупче,  
 так называемой души,  
 На ней любой незримый рубчик  
 болит, как боль не заглуши;  
 Но что опасней всех опасок  
 Уж лучше быть ей под ножом,  
 что если мы от сильных встрясок  
 трусливо душу бережём.  
 Душа – дворовая собака  
 устав от всяких шумных драк,  
 мечтает, подлая, однако,  
 о вольном обществе собак.  
 Мечтает о великолепии,  
 кнавы, свалки городской  
 Душа, придержанная цепью  
 Хотя бы самой золотой.  
 И если всё-таки сорвётся  
 С цепи, округу оглуша  
 И, если всё-таки сольётся  
 С другой душой – одна душа.

Русский человек, как никто другой, способен искренне, наивно, со всей широтой души своей, по-детски верить в чудо, в сказку – это и отличает его от всего „нормального“ человечества, именно это и хотел показать в своих рассказах Василий Шукшин. Его герои совершенно разные люди: продавщицы, буфетчицы, вахтёры, механики, шофёры, но обращаясь к этому кругу героев, Шукшин выбирает там „мудрецов“, „философов“, „чудиков“, выявляя в них самобытность самоопределения русского бесшабашного характера, вобравшего в себя все противоречия: способность опускаться до невозможных глубин человеческого унижения, и то же время в душе оставаться „мечтателем“, в вечном поиске человеческого счастья, готовым помочь своим „сёстрам и братьям“, отдать жизнь свою за ближнего, грудью защитить мать-Родину. Герои Шукшина смешны из-за иронии своей человечности, они беззащитны из-за своей наивной веры в человеческое добро. Но Шукшин любит этих своих героев, относится к ним с тёплой и печальной душевностью, и даже сама беззащитность их дорога ему как признак высокого нравственного благородства.

Взаимодействие разных новых видов и жанров в творчестве В. Шукшина открывало возможности для реализации новых, новаторски смелых замыслов писателя. Однако многожанровое единство это в значительной степени традиционно для русской

литературы, оно восходит к народно-поэтическому искусству – к слову, былине, сказке, притче. В гармонии таланта со временем и жизнью народа – истоки стремительного восхождения В. Шукшина в вершине признания.

В народности искусства писателя заключены объяснение и разгадка тайны его художественного обаяния и необычайного воздействия на современников.

## § 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И СЛОВЕСНЫЕ ОБРАЗЫ В. ШУКШИНА

Задумываясь над исключительной и, безусловно, монументальной озарённостью В. Шукшина, новаторским смыслом всей его творческой деятельности, Нина Толченова пишет: „Пожалуй, новаторская сущность всего того, что принёс с собою сразу в искусство и литературу Шукшин, заключается в том (если говорить об этом не наукообразно, а по человечески просто), что он не «примерялся» к изображаемому им человеку, герою, не старался «представить» его, а перевоплощался целиком и полностью, выражая «чужое» состояние как своё собственное и находя необходимые качества, словно сразу



возникшие изнутри самого... Вот так он становился героем, а не играл его. Становился вполне. Становился «уже тогда, когда только ещё начинал писать о герое, а потом уже «играл» его» (17). Далее исследователь спрашивает: „Кем же больше оставался – хотя бы для себя – Шукшин? Писателем или актёром?... Нельзя ведь спросить, точнее, нельзя сказать, кем он был „лучше“. Поскольку необыкновенную искренность своих образов, созданных в прозе, Шукшин вдохновенно выражал в такой же точно предельно искренней, полноценной авторской работе. Именно работе, а не игре. Потому что и само слово, вернее, само понятие **игра** здесь, в общем-то, тоже не очень годится, поскольку Шукшин и как актёр явление ничуть не менее удивительное, необычайное“ (18).

В. Шукшин был большим мудрецом, философом, и, как всякий истинный философ, он сотворил свой мир. Как художник, он этот мир изобразил, представил не умозрительно, а экранно. Любой большой писатель порождает свой мир... Гомер, Данте, Шекспир, Сервантес, Диккенс, Гюго, Бальзак, Достоевский, Тургенев, Чехов. И это или вся Вселенная, или эпоха, или одна страна в конкретно-исторический период, или один большой город... Мир Шукшина – „малая родина“. И паселяют этот мир – земляки Василия Макаровича... Но само слово „земляки“ берётся не в географическом, а в философско-эпическом и даже эстетическом смыслах. В Париже во

время Бальказа жили бальзаковские литературные герои. Герои Шукшина живут на Алтае, или приехали оттуда.

Но „малая родина” у Шукшина имеет тенденцию неукротимо распространяться за свои пределы... Глобальные, вселенские, коренные вопросы бытия каким-то закономерным образом вставали перед героями Шукшина – что ни герой, то „проклятый” вопрос – и, отвечая на них, Писатель как бы вмешивался в дела миропорядка и мироздания... „Малая родина” как в фокусе собирала в себе проблемы и чаяния людей конца XX века. Да, именно конца XX века, а не второй его половины, ибо герои Шукшина хоть в чём-то, но постоянно опережают своё время. Выходя за их границы (то путём чудачества, то стезей преступления, то ценой собственной смерти) они пытаются прорваться в будущее. А таким образом само будущее входит в настоящее. Герои Шукшина всегда оказываются на схлестке двух потоков времени – из прошлого через настоящее в будущее и из будущего через настоящее в прошлое. Для нравственного сознания шукшинского героя „прошлое” и „будущее” предстают одновременно. Отсюда обязательно боль, страсть, надрыв. А результат – дума (поступок чудачества, как фасад, скрывает интенсивную, напряжённую думу, маскирует её под „наив”).

Истории, рассказанные Шукшиным, дают основание говорить об автобиографизме. Но этот автобиографизм находится не на поверхности его произведений, а

в самой ткани текста, где особенно глубоко и необыкновенно воплощается весь масштаб его философско-художественных обобщений. Всё сделанное Шукшиным отмечено знаком его незаурядной личности, его высокой художественной одарённости. Его многогранная личность живёт в его рассказах и романах, в его сценариях и фильмах, в его актёрском искусстве.

Все, кто были знакомы с В. Шукшиным отмечали, что вокруг него словно возникало мощное силовое поле – создаваемое обаянием его личности. То же самое можно сказать о нём как об авторе – мощное смысловое поле уходит далеко за горизонты его творчества. Живые шукшинские герои будут рождаться на русской земле вновь и вновь. И мироощущение в целом в чём-то становится шукшинским. Может быть, прежде всего в том, что в центре его оказывается Правда – высший нравственный закон Шукшина, высший нравственный закон общества” (19).

Художественный мир В. Шукшина – многолюдный, „многошумящий”, динамичный и живописный. Создаётся иллюзия полной естественности его, совершенного единства с реальностью. Океан жизни, как бы выплеснув в момент могучего волнения этот образный мир, не остановил свой бесконечный бег.

Земля – образ конкретный и поэтически многозначный в творчестве В. Шукшина. Дом родной и родная деревня, пашня, степь, мать-сыра земля. Народно-

образные восприятия и ассоциации вводят читателя в систему понятий высоких и сложных, исторических и философских: о бесконечности жизни и уходящей в прошлое цепи поколений, о Родине, о необъяснимой притягательной силе земли. Этот всеобъемлющий образ естественно становится центром содержания творчества Шукшина: образной системы, основных коллизий, художественных концепций, нравственно-эстетических идеалов и поэтики.

Писатель изображал своих героев на фоне конкретных и обобщённых образов реки, дороги, бесконечного простора пашни, материнского дома, безвестных могил. Шукшин наполняет этот центральный образ материальным содержанием, решая кардинальную проблему: что есть Человек, в чём суть его бытия на Земле? В прочном узле проблематики соединились вопросы исторические и философские, всеобщие и конкретные – общенародной и личностной жизни.

Земное притяжение, влечение к земле – сильнейшее чувство человека, прежде всего крестьянина-земледельца. Рождающееся вместе с человеком образное представление о величии и мощи земли – источника жизни, хранителя времени и ушедших поколений – в искусстве В. Шукшина обновилось, обретя многозначность. Размышляя над судьбами крестьянства, думая о его прошлом и настоящем, В. Шукшин неизменно возвращался к земле: традициям, нравственным

понятиям, верованиям, которые складывались у земледельца в труде, многовековому опыту и заботам крестьянина о хлебе насущном.

Но земля у Шукшина – образ исторический. Её судьба и судьбы людей едины, и разорвать эти вечные связи невозможно без трагически необратимых катастроф и губительных последствий. Земля и люди сегодня, их бытие, их будущие судьбы – вот что волнует писателя, приковывает его внимание. Судьба сегодняшняя – продолжение звеньев исторической цепи поколения. Прочны ли эти звенья и как они спаяны? – размышляет Шукшин. Необходимость, насущность этих связей вне всякого сомнения. Прослеживая жизненный путь отцов и детей, представляющих разные поколения и стоящие за ними эпохи, Шукшин стремится раскрыть их духовный мир, радости и заботы, смысл бытия, во имя чего прожита жизнь. „Русский народ за свою историю отобрал, сохранил, возвёл в степень уважения такие человеческие качества, которые не подлежат пересмотру: честность, трудолюбие, совестливость, доброту...” – писал Василий Макарович Шукшин (20).

Размышления над смыслом жизни старших поколений неизменно возвращают писателя к извечным и простым истинам: земля, труд, дом, – составляющим основу бытия. в этом круге замыкались все радости и все интересы, ограничения и заботы дяди Ермолая, его поколения, его отца, деда и далее – в глубину прошлого –

уходили проверенные искомые истины. Но оставалась неразгаданная тайна прочности, устойчивости этих истин. Тайна известного притяжения земли и дома: „Теперь – много-много лет спустя, когда я бываю дома и прихожу на кладбище помянуть покойных родных, я вижу на одном кресте: «Емельянов Ермолай... вич».

Ермолай Григорьевич, дядя Ермолай. И его тоже поминаю – стою над могилой, думаю. И дума моя о нём простая: вечный был труженик, добрый, честный человек. Как, впрочем, все тут, как дед мой, бабка. Простая дума. Только думать я её не умею, со всеми своими институтами и книжками. Например: что был в этом, в их жизни, какой-то большой смысл? В то именно, как они её прожили. Или не было никакого смысла, а была одна работа, работа... Работали да детей рожали. Видел же я потом других людей... Вовсе не лодырей, нет, но... свою жизнь они понимают иначе. Да сам я её понимаю теперь иначе! Но только когда смотрю на эти холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее?” (21).

В рассказе *Дядя Ермолай* вопрос остаётся без ответа. Нужно многое взвесить, распознать, обдумать, сопоставить, чтобы понять характер, душу людей старшего поколения.

Нет, не покорность судьбе, не традиция, не консерватизм крестьянского бытия виделись за всё этим. Нечто высокое, поэтическое и извечно нравственное угадывал здесь Шукшин. За крестьянской и общечело-

веческой тягой к дому, родной деревне – исконная привязанность души к родине, обновляемая у каждого нового поколения.

Обогащение, обновление, даже усложнение содержания исконных понятий и представлений о земле и родном доме в творчестве В. Шукшина вполне закономерно. За всё этим – самобытность мировосприятия писателя, его жизненного опыта, обострённое чувство родины, художническая проникновенность, рождённая в новую эпоху жизни народа.

Совершенно естественно и пристальное внимание Шукшина к современным социальным процессам. Он „допрашивает“ время, изучает своего современника, чей духовный мир пытается разгадать и обрисовывать. Бережно, внимательно, тактично присматривается Шукшин к человеку, улавливая моменты духовных исканий, размышления, нравственного напряжения, в которые освещается личность.

Характеры Шукшина изображаются в напряжённо-кризисные моменты выбора, самопознания, трагического прощания с жизнью, разочарования или необычайных открытий. При этом внутреннее состояние героя как будто обнажено. Проза Шукшина остро драматична, психологически уплотнена. Мы узнаем всё о человеке: угадываем дисгармонию души, разлад с миром, с людьми: „Человеку приснилась родная деревня. Идёт будто он берегом реки... В том месте реки – затон. Тихо.

Никого, ни одной души вокруг. Деревня рядом, и в деревне тоже как повымерло всё. „Что же это такое – никого нет-то?“ – удивился человек. Бросил камень в воду. Он беззвучно ушёл ко дну. Человек ещё бросил – большой. Камень без звука утонул. Человека охватил страх. „Что-то случилось?“ – подумал он. И проснулся. И не мог больше заснуть. Стал вспоминать. Деревня... Серые избы, пыльная улица, крапива у плетней, куры на завалинке, покосившиеся прясла... А за деревней – степь да колки. Да полыхает заря в полнеба. Попадают ещё небольшие озёрки, вечерами в них вода гладкая-гладкая, и вся заря как в зеркале. Хорошо сидеть на берегу этих маленьких озёр, думать... В душу с тишиной вместе вкрадывается беспокойно-нежное чувство ко всему на свете...

Далеко-далеко проскачет табун лошадей в ночное, повиснет над дорогой, в воздухе, полоска пыли и долго держится. И опять тихо. Что за тишина такая на земле! Заря медленно гаснет. Как будто остался ты на земле совсем-совсем один. Не страшно, не одиноко... но очень беспокойно” (22).

„Бывает летом пора: полынь пахнет так, что сдуреть можно. Особенно почему-то ночами. Луна светит, тихо... Неспокойно на душе, томительно. И думается в такие огромные, светлые, ядовитые ночи вольно, дерзко, сладко... Это даже не думается, что-то другое: чудится, что ли. Притаишь где-нибудь на задах огородов, в лопухах, –



сердце замирает от необъяснимой тайной радости. Жалко, мало у нас в жизни таких ночей” (23).

Матвей Рязанцев просыпается каждую ночь, тревожно прислушиваясь к голосам гармонии. Они трогают его за душу, бережат воспоминаниями из далёкого детства, сжимая сердце. Его, тогда ещё парнишку, отправили с поля в деревню за молоком, чтобы спасти умирающего маленького брата. „Слились воедино конь и человек и летели в чёрную ночь. И ночь летела навстречу им, густо било в лицо тяжким запахом трав, отсыревших под росой. Какой-то дикий восторг обуял парнишку: кровь ударила в голову и гудела. Это было как полёт – как будто оторвался он от земли и полетел. И ничего вокруг не видно: ни земли, ни неба, да головы конской – только шум в ушах, только ночной огромный мир тронулся и понёсся навстречу. О том, что там братишке плохо совсем не думал тогда. И ни о чём не думал. Ликовала душа, каждая жилка играла в теле... Какой-то такой желанный, редкий миг непосильной радости... Потом было горе“ (24).

Напряжённо-кризисное духовное состояние героя рождается в момент высшей гармонии – слияния с природой. Писатель акцентирует внимание читателя на моментах, когда души человека озаряют добрые и светлые чувства.

Поиски ответов на вечные вопросы о смысле жизни и преемственности поколений требуют от писателя

анализа чувств. Любовь, дружба, сыновные и отцовские чувства, материнство в беспредельности терпения и доброты – через них познаётся человек, а через него – время и сущность бытия. Пути постижения писателем бытия ведут его к познанию глубин души человеческой. А в этом – ключ к решению и древних, и новых загадок жизни. Узнавая дорогих Шукшину героев, убеждаешься в одном: выше всего, прекраснее и глубже те переживания, которые испытывает человек, приобщаясь к природе, постигая извечную власть и обаяние земли, бесконечность человеческой жизни (25).

„Наиболее современными в искусстве и литературе мне представляются вечные усилия художников, которые отдаются исследованию души человеческой. Это всегда благородно, всегда трудно“, – писал В. Шукшин (26).

В центре поэтического ряда люди-земля выделен образ матери, с её терпением, добротой, великодушием, жалостью. Насколько многозначен, богат красками, символичен, но всегда конкретно-естественен этот излюбленный писателем характер! Поэтизируя простую деревенскую женщину-мать, Шукшин изображает её хранительницей дома, земли, и вечных семейных устоев и традиций. В старой матери-труженице Шукшин видит истинную опору для человека в превратностях судьбы, она для писателя – воплощение надежды, мудрости, доброты и милосердия.

Однако мать-хранительница опустевшего дома, который, по той или иной причине, навсегда покинули дети, – ситуация драматическая. И драма эта многозначна, циклична по содержанию: страдают отцы и матери, страдают и дети, избравшие свой путь в жизни.

Образ матери – символический. В её судьбе судьба народа, его страдания и его нравственная сила, преодолевшая горе, беды и позволившая победить. Этот образ вызывает в памяти слова Шукшина: „Я не склонен к преувеличениям национальных достоинств русского человека, но то, что я видел, что привык видеть с малых лет, заставляет сказать: столько, сколько может вынести русская женщина, сколько она вынесла, вряд ли кто сможет больше, и не приведи судьба никому на земле столько вынести. Не падо” (27).

Всматриваясь в социально-семейные и бытовые ситуации (деревенские и городские), разбирая их „начала“ и „концы“, Шукшин убеждал нас в многосложности, неисчерпаемости драм жизни. Даже в том случае, если выбор героя был трагедийным, финалы оставались открытыми, обращая к читателю новые „начала“. Это происходит в рассказах: *Сельские жители, Один, В профиль и анфас, Жена мужа в Париж провожала, Письмо, Как помирал старик, Бессовестные, Земляки, Осенью, Сураз, Материнское сердце, Залётный* и другие.

В. Шукшин в равной мере принадлежит литературе и кино. В каждом из этих двух видов искусства он

выступает в нескольких жанрах. Мы знаем его как кинорежиссёра, актёра и сценариста. В литературе же он – автор рассказов, очерков, романов, а также ещё и фольклорист. Сюжеты, с которыми мы познакомились в рассказах, вновь оживают в киноплёнках. В творчестве Шукшина мы наблюдаем, что угол зрения на действительность у литератора и кинематографиста тот же. У него главенствует одна забота: изобразить „картины жизни“, прочертить в них психологические бытовые линии, а не производственные ситуации. Помогает решить эту задачу множество разных персонажей – характеров, выведенных на сцену, разговаривающих так, что раскрывается тип их мышления. Эти характеры интересны каждый сам по себе, но главную функцию выполняет галерея типов, она помогает создать обобщённый образ того социального слоя, к которому принадлежат почти все персонажи Шукшина.

Мир героев Шукшина разнообразен; их социальное положение, профессия, степень одарённости, нравственные свойства – все интересует писателя, и в результате возникает та многомерность, та психологическая глубина в изображении человека, которую так ценят в искусстве. Нет в его рассказах острых сюжетов, увлекательной интриги. Они построены на характерах (один из его сборников так и называется – *Характеры*). Шукшин стремится понять, в чём заключается духовные

ценности изображаемых характеров, как они могут проявиться при благоприятных обстоятельствах.

Шукшин не любит рассуждений, сентенций, авторских комментариев к поступкам героев. Его философия заключена в характерах, в изображении живой жизни в формах самой жизни.

Общественное бытие человека позволяет писателю проникнуть в глубь его характера, раскрыть его социальную основу. Он изображает личность в драматичности её жизненного развития.

Когда читаешь рассказы Шукшина – будто идёшь от села к селу, от дома к дому, знакомишься с разными людьми, слушаешь их разговоры, вникаешь в их думы, в их беды и радости. За незатейливой сюжетной канвой встают перед читателями людские судьбы. Один старик затевает на склоне лет сватовство, а другой умирает трезвый, старухе наказывает как жить, и видит её, смертуху, за секунду перед тем, как испустить дух; у шофёра отняли права, перевели в свинарник, но он – гордый, подаётся на стройку и только мать жалеет всей душой, хотя говорит ей грубоватые слова. Вернулся в деревню из лагеря Степан, отбарабанивший без малого пять лет. Отец с сыном встретились, переминаются с ноги на ногу, и слов, кажется, нет, но любовью и радостью сердца наполнены. А тут увидела брата немая сестра, любит его, радуется, её мычание убедительней долгой речи. В избе собрались родня, соседи, сверстники. Степан

рассказывает о лагерной жизни, о труде – всё только хорошее. И всем радостно, что сын в семью, в село вернулся. Участковый отзывает Степана с вечеринки во двор: *„Да ты сдурел, парень? Сбежал за три месяца до срока!“* Никак он не может участковый успокоиться. Таких дураков он ещё ни разу не встречал: *„Так зачем ты это сделал-то?“* – *„А вот пройтись разок, соскучился, сны замучали“* – *„Так ведь три месяца оставалось, – почти закричал участковый. – А теперь ещё пару лет накинут!“* – *„Ничего... Я теперь подкрепился. Теперь можно сидеть... Хорошо у нас весной, верно?“* – *„Н-да“... – раздумчиво сказал участковый.*

Вот так необратимое чувство взрывает рационалистический мир. Странно, боязно, жалко Степана, несчастную немую, которую никак не оторвать было от брата. Но разве так не бывает? И писатель всё должен увидеть, понять, и обо всём должен рассказывать. Шукшин показывает много „чудаков“, изображает их раздумчиво.

Макар – почтальон, мужик немолодой, знал одну страсть: поучать людей, давать непрошенные ехидные советы – и в семейных делах, и по работе, и как на собраниях выступать, чтобы людей крепче ущемить и страх им внушить. Не унимался человек, хотя его не раз выпроваживали пинком в зад. Но эти советы, которые людям – отравы, были для непрошенного советчика то ли отрадой, то ли исполнением долга, то ли повседневной

работой. Воскресенье он праздновал: ничего не советовал, но и к своему личному хозяйству рук не прикладывал. Отдыхал после трудов праведных этот своего рода „мыслитель“.

Шукшин собрал портретную галерею чудаков: *неудачник*, открывавший ночью пальбу из охотничьего ружья в честь первой пересадки сердца человеку, и *столяр*, который, утаив получку от жены, купил научный прибор и через этот микроскоп не только рассматривал вместе с сыном микробы, но обнаружил в себе давно забытое достоинство главы дома; в книге есть даже *Чудик*, давший своё имя новелле. И вот ещё один характер – Бронька Пупков, так и не простивший судьбе, что носит чуждое, непонятное имя Бронислав, на своём веку много скандалил, дрался и его нешуточно бивали. Сегодня – он мужик в годах, отличный охотник, только временами на него „находит“. Он подряжается к приезжим из города охотников в проводники, а на последок устраивает спектакль, рассказывает отработанную в деталях детективнейшую историю, про то – не более и не менее – как на фронте ему дали спецпоручение: проникнуть в бункер Гилтлера, казнить фашиста. Происхождение спецподготовки воспринимается как обычная травля в кубрике. Старшина, представленный к будущему герою, ему сапоги стаскивал, носил портвейн опохмеляться и т.д. А дальше шла пародийная сценка из „документальной“

повести о разведчиках. Герой проникает-таки в штабной бункер, видит Гитлера...

*„– Теперь умойся своей кровью, гад ты ползучий! – Это уже душераздирающий крик Броньки в лицо Гитлеру. Потом гробовая тишина. И шёпот: торопливый, почти невнятный: Я стрелял... – Бронька роняет голову на грудь, долго молча плачет, оскалился, скрипит здоровыми зубами, мотает безутешно головой. Поднимает голову – лицо в слёзах. И опять-таки очень тихо с ужасом произносит: – Я промахнулся!“*

И ведь переживает актёр. И знает, что по деревне пронесётся слух: Бронька опять рассказывает про „покушение“ и не избежать ему оскорблений, и самому оскорблять, драться.

*„– Я сейчас пойду в сельсовет, – кричит на него жена истошно, – пусть они засудят тебя, дурака, пусть вызовут. Ведь тебя, дурака беспалого, засудят когда-нибудь! За искажение истории“... Бронька по-учёному ответил было, что не имеют право, это не печатная работа, но сорвался, жене пригрозил такими словами: „– Миль пардон, мадам... счас ведь врежу!...“ (28).*

Неотвратимость размежевания отцов в деревне обусловлена социально-исторически: техническим



прогрессом, урбанизацией, влиянием города, дальнейшим преобразованием деревни и неизбежным различием психологического склада разных поколений. Однако Шукшина волнует нравственное содержание текущего процесса, его последствия. Читателю, возможно, представляется, что различие характеров братьев Громовых предопределили разные условия жизни. Между тем подобное заблуждение легко рассеивается: Семён добр, простодушен, сердечен, бескорыстен не потому, что он деревенский. Он и в городе мог бы остаться верным своей натуре, как впрочем и Иван, переселившись в деревню, – своей – решительной, твёрдой, эгоистичной, неуступчивой. Дело в самом факте распада семьи Громовых, отчуждении братьев, жизненные дороги которых совсем разошлись. В. Шукшин, всматриваясь в социально-семейные ситуации, изображает глубокий драматизм современных отношений.

Шукшин пишет социальную драму в течение всех лет работы. От первых наблюдений, которые, накапливаясь, стали основой глубоких размышлений и обобщений, драма эта, распадаясь на десятки новых конфликтов, вбирала в себя все новый и новый жизненный материал. Содержание её бесконечно разнообразно. Потрясённый и взволнованный мир этот укладывается, но трудно, мучительно, подспудно стремясь к гармонии, не всегда находя её.

Но время идёт и вечные ценности остаются в силе, „не будем же мы отрицать существование солнца, только потому, что оно скрыто за облаками” – говорил Ф. Ницше. Не будем же мы отрицать высшую ценность на этой земле – человека, только потому, что в последнее время машины стали стоить дороже, чем человеческая жизнь.

Индивидуальность шукшинских героев проявляется не только в „чудинке“, в резкой заострённости против обыденного, в парадоксальности. Она – и в мужестве, в жизненном упорстве, в кровной заинтересованности тем, что творится на земле. Создавая свои характеры, Шукшин был убеждён, что „людей неинтересных в мире нет“. И тем трагичнее удел героев, тем явственнее вступает в свои права Надежда – не крик отчаянья, не оставляющий человеку никакого прибежища, а завершающий путь неудержимый крик надежды. Надежда оправдывает этот страшный, уродливый, злой и неуютный мир. Красота, рождающаяся из облаков зла и несправедливости несёт оправдание и жизни людям, придавая сокровенный смысл человеческим чаяниям и страданиям.

В. Шукшин подчёркивал, что в поступательном развитии жизни важно, чтобы человек „ничего ... не потерял дорогого, что он обрёл от традиционного воспитания, что он успел понять, что он успел полюбить: не потерял бы любовь к природе” (29).

В ряде рассказов ситуации отцов и детей представлены очень конкретно: от комедийных – *Сельские жители* до печальных – *Письмо*. Старуха Кондаурова (*Письмо*) пыгается помочь своей дочке советом, в письме она делится с ней своим жизненным опытом. Конечно, старая мать понимает всю тщетность своих стараний, лишь в тайне надеясь на душевную отзывчивость дочери-горожанки, давно ушедшей в свою жизнь и поглощенной собственными заботами. Воспоминания о молодости, о прожитой жизни возвращают Кондаурову к реальности: к одиночеству, к печальным итогам, заставляя её примириться со своей судьбой.

Одиночество стариков Калачниковых особенно ощутимо в их большом, теперь пустующем доме, где всё ещё живы приметы былой деятельной жизни: *В доме Калачниковых жил неистребимый крепкий запах выделанной кожи, вара и дегтя. Дом был большой, светлый. Когда-то он оглашался детским смехом, потом, позже, бывали здесь и свадьбы, бывали и скорбные ночные часы нехорошей тишины, когда зеркало завешивали и слабый свет восковой свечи – бледный и немощный – чуть-чуть высвечивал глубокую тайну смерти. Много всякого было. Антип Калачников со своей могучей половиной вывел к жизни двенадцать человек детей. А всего у них было восемнадцать (30).* Старики как будто вросли в тишину пустующего дома. Дед Калачников утешает себя игрой на балалайке, под звуки которой думалось „о чём-то главном

в жизни". Писателю хотелось бы смягчить напряжение драмы одиночества, найти её разрешение в устойчивости привычного круга жизни стариков.

Шукшин находит в старых людях много доброго, прежде всего преданную любовь к детям, всепрощение в их трогательных письмах, в траги-комических стремлениях помочь, научить, спасти заблудивших, в умении понять, оправдать и простить детей, сохраняя при этом независимость, душевную твёрдость. У шукшинских стариков столько мудрости, человеческого достоинства, что читателю очевидны симпатии автора

Нравственно-эстетические идеалы В. Шукшина воплощаются конкретно, художественно убедительно в характерах героев, унаследовавших от старшего поколения всё доброе, нравственно ценное, перспективное, а также в их естественной причастности к жизни всей его страны, в которой каждый из героев обретает своё место и признание, приложение своим силам.

Жизнь нескончаемая и беспредельная. И как хорошо, что В. Шукшин успел выразить её вполне в образах своих героев, в своих думах о жизни.

### § 3. ЯЗЫК И СТИЛЬ РАССКАЗОВ ШУКШИНА

Василий Макарович Шукшин – своеобразный и цельный талант, разрабатывающий в искусстве свою нравственную программу, своё представление о человеке. Писатель Василий Белов так отзывался о нём: „Рождённому сибирской, то есть русской деревней, ему вовсе не требовалось изучать или постигать национальный характер. Позади его громоздилась многовековая, во многом трагическая история, плескалась богатейшая культура народного творчества. И разумеется, в этом смысле появление такого художника, вовсе было для русской культуры какой-то особой необходимостью, или феноменом. Такое появление всегда бывает закономерным и, будем считать, каждый раз не последним. Вместе с тем Шукшин – художник, как это и должно быть с подлинным художником, ни на кого не похож, созданные им образы первозданно свежи и всегда неожиданны“ (31).

Писатель стремился к простоте повествования, обогащая литературный язык за счёт живой разговорной речи народа. Шукшинское слово, богатое интонационно, воспринимается нами как бы озвученным, оно точно воспроизводит смену психологических состояний действующих лиц, пластично очерчивая облик, духовный строй персонажей. Можно сказать, что слово, чья роль

многофункциональна, в значительной мере создаёт необходимую форму рассказа, повести, романа.

Над чём бы ни работал Шукшин – рассказом, сценарием, фильмом – он был экономичен в средствах выражения, избегал излишеств и украшений, чуждался красоты, всех этих „шальных ветерков“, „медовых запахов с полей“... Он писал: „Мне в литературе не нравится изящно самоценный образ, настораживает красоту“ (32).

Творчество В. Шукшина, как и творчество А. Астафьева, В. Белова, В. Распутина, развивалось в русле разговорного народного языка. Но эта близость не исключает оригинальности каждого писателя. Так причудливо вплетаются в современный литературный язык рассказов Шукшина диалектизмы и неологизмы, жаргонные словечки и выражения, что возникает это чудо – язык Шукшина, ни на чей не похожий, необычайно красочный, живой, динамичный.

В языке Шукшина трудно установить грань между языком литературным и повседневным, разговорным – они неотделимы. Это в первую очередь относится к сказочной манере, характерной для многих его рассказов, и к тем произведениям, в которых автор стремится сохранить местный языковой колорит. В языке персонажей шукшинских рассказов много местных слов и речений, но они никогда не кажутся лишними, избыточными, они несут свою характерологическую

функцию естественно и свободно. Сопричастность героя народной истории к своему времени и оберегает автора от оскудения словесной ткани.

Глубокое своеобразие языка произведений Шукшина, тесная связь этого языка с народными источниками очевидны для всякого внимательного читателя. Самобытностью писательской манеры В. Шукшина является употребление разговорно-просторечной лексики и диалектных фразеологических единиц, которые служат характеристике персонажей, их речи, речи автора, тонкого знатока живого народного языка. Их использование придаёт повествованию необыкновенную экспрессивность, живость и эмоциональность: *разговорно-просторечная лексика: ухайдакали мы с тобой пять рубликов, он мне совсем не глянется, а этот тоже мне трезвонит, сами ржут (смеются), телевизорная мельтешня, дали мы с тобой кругалю, вон сколько зашибают, не вякни (не проговорись), я, штоли, один так лагось и др.; фразеологические сочетания: на нет, говорят, и спроса нет, лежал в лежку, непрошенный гость хуже татарина и др.*

Вместе с другими языковыми средствами, разговорно-просторечные обращения типа: *похоже, дескать, сказать, глядишь, позволь, небось* и др. передают типические особенности непринуждённой речи, „своеобразную живую манеру речи“ персонажей.

У Шукшина, как и у ряда других современных русских писателей, встречается характерное для просторечия использование уменьшительно-экспрессивных суффиксов для выражения всякого рода эмоций и их нюансов: *деточка, сыночек, силушка, реченька, избушка, печенька, братишка, песенка, воришка* и др.

Характерным для прозы Шукшина является также нарушение нормативной сочетаемости лексем, в результате чего возникают полуотмечённые структуры, представляющие собой соединения слов, несовместимых согласно языковой норме. Во всех образованиях с нарушенной сочетаемостью развивается метафорическое значение, они отличаются ненормативностью, почти абсолютной непредсказуемостью, одноразовостью использования. Например: *ржавый голос, пресные слова, жёсткая тоска, каменное бессилие, угрюмая мысль, недоверчивое удивление, безнадёжная обида, деревни мелели, лёд изнурялся, под ногами тонко пела дорога, давила зловещая тишина, буран колотил, прикусить смех, покорежить надежды* и др.

Мастерское использование Шукшиным диалектно-фразеологической и разговорно-просторечной лексики в различных экспрессивно-стилистических целях – яркий пример одного из возможных путей обогащения поэтического языка, творческого развития его выразительных средств.



Что касается сказовой манеры, то прав Владимир Гусев, пришедший к выводу: „Шукшин, на мой взгляд, вершина нашего «сказового» стиля последнего времени, после него это уже затруднено“ (33).

Проза Шукшина, как и проза некоторых писателей более молодого поколения активно противостоит стандартизации, безликости языка, которые порою вредят современной литературе. Язык Шукшина самобытен, раскован, подвижен. А какое богатство интонации! Для интонации его рассказов характерно удивительное разнообразие. Шукшин может быть мечтательным, строгим, слегка пронырливым и яростно ненавидящим.

Прозе Шукшина присущ только ей свойственный глубинный ритм, который тоже, в числе других компонентов его стиля, отличает его рассказы. Они могут быть метафоричными или строгими, лаконичными или распространёнными, но они не могут быть без ритма, без своего ритма.

„Когда я пишу о чём-то мне доподлинно известном, душевно выношенном, своём, я чувствую как меня несёт упругая ритмическая волна. Если этой волны нет – надо начать сначала“. Так отвечает Юрий Нагибин на анкету журнала „Вопросы литературы“ (34).

Ритм рождается в результате гармонии мысли и слова, он созвучен материалу и времени. Достигнутая точность фразы влечёт за собой точность ритмическую. И для Шукшина характерны поиски ритмической

организации повествования. Так, в повести *Калина красная* ритм предопределён драматургией, развитием конфликта. С образом Любы Байкаловой связан уверенный тон речи, плавность движений. Для Егора автор находит сбивчивый ритм, предопределённый порывистой, взрывчатой натурой героя, борьбой чувств, непрерывным движением, резкостью переходов от одной тональности к другой. Этот контраст двух линий и создаёт общий ритм повествования. Различны по своему ритму и другие рассказы: сравните *Горе* и *Верую*, *Сапожки* и *Сураз*. Несомненно, что ритм воздействует на читательское восприятие, вызывает чувство эстетического наслаждения.

Шукшин видел в искусстве не только эстетическое наслаждение, но и возможность насущного разговора, прежде всего. Отвечая на анкету журнала „Вопросы литературы“ о языке художественной речи, он рассуждал: „Во всяком случае для меня «проблема языка» возникает именно потому, что люди очень разные“. И далее: „А написать просто: вот этот человек – хороший человек, – этому не поверят. И правильно сделают“ (35).

Отсюда характерная черта повествовательной манеры Шукшина – умение кратко, не вдаваясь в излишнюю описательность, ввести читателя в события. Он сразу погружает его в самую суть дела. Экспозиция часто отсутствует: *П. Валиков подал в суд на новых соседей своих. Гребенщиковых. Дело было так* (36). Или: *От Ивана*

*Петина ушла жена. Да как ушла!!! Прямо как в старых добрых романах – сбежала с офицером (37). Или: Сашку Ермолаева обидели (38).*

Многие произведения, в которых сосредоточена важная для художника мысль, есть „свободное самооткровение личности“, диалогизированные размышления, обнажающие внутренние нравственные искания под влиянием времени. А. Твардовский отмечал особенное мастерство Шукшина в прямой речи: „Ухо поразительно чуткое“. Сам Шукшин считал: „Прямая речь позволяет мне крепко поубавить описательную часть: какой человек? Как он думает? Чего хочет? В конце концов, мы так и составляли понятие о человеке – послушав его. Тут он не соврёт – не сумеет, даже если захочет“ (39). Установка на речь персонажа выступает в качестве универсального художественного средства: читатель должен получить „радость общения с живым человеком“.

В сущности, почти во всех произведениях абсолютное преобладание диалога над авторской речью. Вот начало одного из самых ранних рассказов Шукшина, *Один* (1963 год):

*Антип Калачиков уважал в людях душевную чуткость и доброту. В минуты хорошего настроения, когда в доме устанавливался относительный мир, Антип ласково говорил жене:*

– Ты, Марфа, хоть и крупная баба, а бестолковая.

– Эт почему же?

– А потому... Тебе что трсбуется? Чтобы я день и ночь шил и шил? А у меня тоже душа есть. И тоже попрыгать, побаловаться охота, душе-то.

– Плевать мне на твою душу.

– Эх-х...

– Чего „эх“? Чего „эх“?

– Так вспомнил твоего папашу-кулака, царство ему небесное.

Марфа грозная, большая Марфа, подбоченившись, строго смотрела сверху на Антипа. Сухой маленький Антип стойко выдержал её взгляд.

– Ты папашу моего не трожь... Понял?

– Ага, понял, – коротко отвечал Антип.

– То-то.

... Шибко уж ты строгая, Марфонька. Нельзя так, милая: насадишь сердечешко своё и помрёшь (40).

А, например, рассказ Экзамен и новелла Вянет, пропадают начинаются прямо с диалога. Но диалог не только количественно преобладает в произведениях Шукшина, а движет сюжет, помогая проникнуть внутрь характера. В обыденной речи проявляется темперамент персонажа, его причуды.

Шукшин очень искусен в мастерстве диалога. Его диалоги часто создаются по законам драматургии, – в них

есть движение характеров и движение сюжета. Творческий опыт Шукшина подтверждает суждение М. Горького, который говорил, что событие не обязательно должно произойти в сюжете, – оно может произойти и в диалоге. Шукшин не только силой воображения создавал своих героев, он ещё и слышал их, а порой и разыгрывал их роли: „Я знаю, когда я пишу хорошо: когда пишу и как будто пером вытаскиваю из бумаги живые голоса людей“, – говорил писатель (41). Это и рождало в языке естественность, рождало правду чувств.

У Шукшина, например, авторская речь обычно доведена до уровня ремарки: *Игнатий захохотал, Васька нахмурился и пошёл к воде*. Как только эти ремарки пытаются развернуться во что-то более продолжительное, получается нечто не совсем понятное, с изображаемой жизнью вроде бы идущее вразрез:

*Прошла неделя.*

*Всё так же лился ночами лунный свет в окна, резко пахло из огорода полынью и молодой картофельной ботвой... И было тихо* (42).

Иногда даже закрадывается мысль, что автор нарочно, для каких-то там неведомых целей старается разрушить целостность, ограниченность своего повествования, прежде чем она успела объявиться: *А Матвей всё силился опять вспомнить ту чёрную чарующую ночь*.

Таковыми словами – и при этом вполне всерьёз говорится о деревенском старике... Ещё удивительней концовка этого рассказа: *А над миром всё сиял и сиял месяц. И было тихо. Даже собаки почему-то не лаяли* (43). Впрочем, в своих рассказах В. Шукшин почти не претендует на то, чтобы слушали его самого. Он более всего озабочен разговорами своих героев: он даёт нам возможность выслушать все междометия, которыми обмениваются эти герои, переждать вместе с ними все паузы – словом, попристутствовать при их частном разговоре за семейным столом или у реки, или в разговоре, который, кстати сказать, чаще всего ни к чему не ведёт и обрывается как бы невзначай, волею автора, и кажется, что герои всё ещё договаривают между собой на чудноватом своём языке и тогда, когда мы с ними уже растались.

Герои Шукшина всегда откровенно выставлены на обозрение читателю. Автор приглашает читателя сначала удивиться его героям, потом испытать по поводу них самые разные чувства – так или иначе, так сказать, обойти вокруг более или менее объёмной фигуры героя вместе с ним, автором. Так и слышно едва ли не в каждом рассказе В. Шукшина авторское: *А ну, поворотись-ка, сынку!*... – и герой послушно поворачивается. Эта повторяющаяся, обычная для Шукшина ситуация разглядывания не слишком плодотворна для автора. Это всё же первоначальный этап – момент быстрого и нередко точного закрепления увиденного. В каждом рассказе – он

обносит вешками облюбованный участок – и, не осваивая его, переходит к следующему. Он никогда не устаёт слушать своих героев, не торопится перебить их споры собственными разъяснениями! – *Налей-ка, – попросил старик. Выпил, тоже сплюнул. – Сороконожки, – вдруг зло сказал он. – Суетились на земле – туда-сюда, туда-сюда, а толку никакого. Машин понаделали, а... тьфу! Рак-то, он то чего? От бензина вашего, от угару. Скоро детей рожать разучитесь... – Не скажи (44).*

Но вот умолкают, в конце концов, герои, и мы слышим автора: *А день тихо умирал, истлевал в тёплой сырости.* Вот так, порознь, звучат у Шукшина голоса героев и речь автора, не только не вставляя друг в друга, но и не переговариваясь друг с другом.

Проза Шукшина всегда очень богата материалом: герои его, кажется, сплошным, неиссякаемым потоком бегут мимо нас, тесня, толкая друг дружку, чтобы попасть в авторский объектив. Автор набрасывает перед нами множество судеб – сложных, очень разных, литературе почти совсем неизвестных, – набрасывает крупными мазками. Его увлечённость, заряжённость всеми этими судьбами, а не собственными декларациями, очевидна. Новой для литературы живой речью у Шукшина сначала начинает наполняться диалог. У него это идёт довольно быстро, и так же быстро становится заметным новый разрыв между „новыми“ голосами, теперь уже

отчётливо звучащими в диалоге, и оставшейся на старых языковых позициях речью собственно авторской.

Рассматривая „естественную преемственность молодых ветвей и могучих корней громадного дерева“ (45) русского искусства слова, необходимо, очевидно, „слово героя“ понять как содержательную форму, в которой совершается развитие идей и форм предшествующих эпох. Современный писатель включает сразу „слово героя“. Так, например, *Сураз* – название рассказа В. Шукшина, автор использует местное словечко героя, который сам себя так называет, нарочито, утрировано.

Повествователь вводит „слово героя“ как факт наряду с другими фактами: он защищает своего героя, даже когда полемизирует с ним. Вместе с тем, „безавторское“ повествование ориентировано на гораздо более широкий художественный и поэтический смысл, нежели тот, который „слово героя“ имеет в конкретном, узком контексте, и перерастает в широкий контекст всего произведения в целом.

В рассказах В. Шукшина и Ф. Абрамова с одним и тем же названием *Материнское сердце* и в рассказе В. Распутина *И десять могил в тайге* повествование ведёт слово матери, потерявшей детей, слово самой потрясённой, рождающей жизнь природы. В рассказе В. Шукшина её слово – причитание, былинный плач, не оставляющий равнодушным никого, придаёт повествованию поэтическую окраску. Материнское слово



стремится „охватить“ все добрые силы мира, соединить их, чтобы выправить жизнь, которая „пошла кувырком“.

Критик А. Макаров в рецензии на книгу рассказов В. Шукшина *Там вдали*, объяснял живой до болезненности перв его творчества чувством „необъяснимой вины“... перед своей „катунской родней“, видя в нём своеобразный художественный „синоним“ безраздельной его сопричастности своей „малой“, а через неё и „большой“ отчизне: „Прямо как у Тёркина – «мать земля моя родная, сторона моя честная, вся смоленская (катунская) родня, ты прости, за что – не знаю, только ты прости меня...» И дальше: „... Он хочет показать, как, в сущности, добр и хорош простой человек, живущий в обнимку с природой и физическим трудом, какая эта притягательная жизнь, несравнимая с городской, в которой человек портится и черствеет. И в этом нет никакого ретроградства и консерватизма, а есть своя правда“ (46).

Поэзия писателя В. Шукшина открыто полемична и в то же время опирается на многовековое развитие художественного сознания. Писателя направляют в его стилевых поисках доверие к природе, которое „выносил“ стилевой процесс и которое, очевидно, освещает писателю трудные пути и перспективы художественного познания жизни, пути литературы. В слове персонажа, в его динамике фиксируются образы времени.

Пожалуй, наряду с рассмотренным способом повествования ещё более распространено такое введение

„слова героя”, когда его поддерживает „слово повествователя”. Данный способ организации повествования часто встречается в рассказах В. Шукшина, в которых, очевидно от подчеркнуто заострённого использования „слова героя”, резче выявлена его невсеобщность на сегодняшний день, привязанность к конкретным обстоятельствам и характерам.

В рассказе *Алёша Бесконвойный* изображается „банная суббота” Алёши, которого в деревне прозвали так за то, что установил сам себе такой день, когда „выпрягался” из всякой работы, колхозной и домашней, и, вволю „размышлял, вспоминая, думал...”

Но прежде всего – несколько замечаний об образе бани у современных прозаиков, который выполняет в разных произведениях и тематическую роль, и роль несомненно более обобщённую, символическую, переходя из произведения в произведение.

У таких прозаиков как В. Белов или В. Шукшин, деревенская баня „моет” в прямом смысле, возвращает, опять-таки, в прямом смысле, „лёгкое” дыхание человеку.

В описании присутствуют все детали бытового деревенского дела: колка дров, разжигание огня в каминке и пр., но это „бытовое” повествование, как и вся современная проза в её лучших образцах, продиктовано широким художественным смыслом: за первым и, казалось бы, единственным бытовым планом присутствует мотив обобщённо смысловой, проблематика

духовного, нравственного выяснения человека обращением к корням народной жизни.

В начале рассказа Шукшина повествование ведут голоса деревенских жителей. Они – „против Алёши”. Открывается рассказ чьим-то голосом, звучащим как будто с середины фразы. В его интонации поток сожаления к герою, даже морального превосходства над ним. Но постоянно повествование насыщается сказовостью и ласковостью. Когда же повествователь переходит к изображению („для примера”) одной „банной субботы” Алёши, его голос „подстраивается” к голосу самого Алёши. Сливаясь с ним, переходит от слов „от себя” на слова „от Алёши”. Шукшин тонко различает и по-разному вводит два плана, две разновидности „слова героя”. Характерное слово, которое от героя слышат все, вводится в речь „от повествователя”. Непроизнесённое слово героя, „слово внутреннее”, вводится самостоятельно, иногда длинным названным предложением: *Скоро он так натюкал большой ворох. Долго стоял и смотрел на этот ворох. Белизна и сочность и чистота сокровенная поленьев, и дух от них – свежий, нутряной, чуть стылый, лесовой...* (47).

Факты „от повествователя”, которые окружают „внутреннее слово” героя, позволяют выявить истинное положение вещей. Слово от повествователя звучит то в унисон со словом персонажа. *Алёша стаскивал их в баню, аккуратно складывал возле каменки. Ещё потом будет*

момент – разжигать тоже милое дело. Алёша даже волновался, когда разжигал в каменке. Он вообще очень любил огонь...; 48), то полемично, помогая найти единственно верное звучание повествования, его тональность, а в конечном счёте и его смысловую направленность. Как и у В. Астафьева, „внутреннее слово” героя В. Шукшина – это тоже горячий, непрекращающийся разговор с людьми, полемика с целым миром, осиливание их правды своей правдой, желание доказать им, сколько радости, добрых мыслей, чистоты умеет он найти в простых, казалось бы, вещах: *Алёша всегда много думал, глядя на огонь. Например, он сделал открытие: человек, помирая, в самом конце так вдруг захочет жить, так обходится, так возрадуется какому-нибудь лекарству! – Это знают. Но точно так и палка любая... так вдруг вспыхнет, так озарится, так выкинет шапку огня, что диву даёшься, откуда такая последняя сила?* Человек стал „большой и снисходительный” – ему удалось сделать то, чего „просила душа”. „Так-то, милые люди!” (49) – такими словами оканчивается его банный день, его спор с людьми.

Моральное соотношение сторон резко изменилось. В начале рассказа: *Его и звали-то не Алёша...* В конце, когда Алёша, этот „новый”, „чистый” человек думает о сыне, который готовится в институт, а своего отца, скотника, стыдится, то сын кажется мелким, жалким, из

мира „суетным”, а он – думающий о сыне – большим и мудрым, которому открыт смысл бытия.

Шукшин, используя различие между высказанным и невысказанным словом, строит моральный конфликт в рассказе *Земляки*. Характеристики двух братьев-стариков, деревенского и городского, который прибыл на „автомобиле” в родную деревню (а его считали погибшим в войну), основаны на противопоставлении высказанного, интравертного, слова и невысказанного, интравертного, слова. Это мастерски построенный рассказ, в нём есть новые сплетения. В перевязке „словесных корзин”, которая осуществляется русской прозой, рождаются совсем небывалые образы.

*... В третьей бригаде колхоза „Гигант” сдали в эксплуатацию „новое складское помещение” – так начинается рассказ В. Шукшина *Крепкий мужик*. Начало это – деловое, набрано оно курсивом, что, вероятно, должно отделять авторский зачин от самого действия, где слово будет предоставляться герою и героям. Однако в следующей фразе это объективное, казалось бы, повествование изнутри окрашено другим потоком речи – от „целого”, от „общего” идущим. *Из старого склада, – продолжает писатель, – из церкви – вывезли пустую бочкотару, мешки с цементом, сельповские кульки с сахаром-песком, с солью, вороха рогожи, сбрую (коней в бригаде всего пять, а сбруи нашиты на добрых полтора десятка. Они бы ничего, запас карман не трёт, да мыши**

оканные. И дегтярили, и химией обсыпали сбрую – грызут), метлы, грабли, лопаты... (50). В следующей же, продолжающей вступление фразе, авторская речь в своём составе ещё больше осложняется: голос писателя становится строже, интонация всё дальше уходит от бесстрастного описания к оценке: *И осталась она – пустая церковь, вовсе теперь никому не нужная. Немая. Она хоть небольшая, церковка, а оживляла деревню, далеко выставляла напоказ* (51). Заключительные фразы этого высказывания включают в себя, как мы видим, и отзвук речи героя (*Она небольшая, церковка...*), и отзвук противостоящего ему слова (*Пустая церковь, вовсе теперь никому не нужная*), и отзвук забытого уже теперь, от прошлого идущего, но ещё памятного горделивого общего восхищения (*было, дескать, село, потом это место стало деревней, и церковь способствовала этому – и „собрала” и „далеко выставляла”*), есть в составе этой речи и несколько ироническое авторское „напоказ”, осложняющее и без того многозвучную общую тональность высказывания.

Писатель показывает как единодушно бойкотируют люди Шурыгина, от него отворачиваются не только односельчане, но даже жена и мать. Шурыгин искренне не понимает, почему так происходит: хоть бы молиться ходили. А то стояла – никто не замечал. Глядя на детей, копающихся в кирпичках, Шурыгин так размышляет: *Вырастут, будут помнить: при нас церкву свалили. Я вот помню, как Васька Духанин с неё крест своротил. А тут –*

*вся грохнулась. Конечно запомнят. Будут своим детишкам рассказывать: дядя Коля Шурыгин зацепил тросами и... (52). На что старуха-мать справедливо замечает: Тогда время было другое. Кто тебя счас-то подталкивает рушитель? Кто? Дьявол зудил руки... Погоди, тебя ишо сама власть взгреет за это. Он ведь учитель-то, пишет, сказывали, он ведь напишет куда следоват – узнаешь. Гляди-ка, тогда устояла, матушка, так он теперь нашёлся. Идол ты, лупоглазый (53).*

В тексте рассказа нет почти никаких сведений о Шурыгине. Всё, что узнаем о герое выражено в одном его поступке, но он достаточно выразителем, так как проясняет именно ту сторону его характера, которая переосмысливается в новых обстоятельствах.

Рисую тот или иной характер, писатели-рассказчики далеко не всегда ставят перед собой цель воссоздать человека во всём многообразии его проявления. Нередко характер в рассказе может быть представлен лишь какой-то одной своей яркой чертой, одной гранью, но этого бывает достаточно, чтобы увидеть за ней всего человека.

Любой, даже самый многосторонний характер как бы оставляет место для читательского домысления, предполагает это домысление. При создании образа человека в художественном произведении нельзя учесть и показать всевозможные нюансы поведения человека в разнообразных ситуациях.

Здесь важно определить „идею характера”: дать почувствовать перспективу его вероятного развития. Особенно существенно для „малого жанра”, в котором объём повествования ограничивает нередко возможность широкого и многостороннего раскрытия образа человека.

*К старухе Агафье Жиравлевой приехал проведать, отдохнуть сын Константин Иванович с женой и дочерью* – так начинается рассказ *Срезал*, и уже ритм фразы (*проведать, отдохнуть*), уважительное *сын Константин Иванович с женой и дочерью* вводят нас в атмосферу деревенской жизни, в её манеры неспешного повествования.

*Деревня Новая – небольшая,* – продолжает Шукшин, – *и когда Константин Иванович подкатил на такси, сразу вся деревня узнала, к Агафье приехал сын с семьёй, средний, Костя, учёный.*

Если бы даже в этой фразе не было слова *вся деревня*, мы всё равно – по системе координат (сын – „с семьёй”, „средний”, „учёный”), по внимательному перечислению подарков (*Агафье привезли электрический самовар, цветастый халат и деревянные ложки*), поняли бы, что так может увидеть приезд городского гостя только деревня, из которой этот человек вышел и которого тотчас же по его возвращению включает в систему своих привычных измерений. Авторская речь и дальше отчётливо несёт на себе отпечаток „целого” – некоего исходного начала, предполагающего общность и



понимание ситуации, и поведение отдельных людей в ней.

*И как-то так повелось, что когда знатные приезжали в деревню на побывку, когда к знатному земляку в избу набивался вечером народ – слушали какие-нибудь дивные истории или сами рассказывали про себя, если земляк интересовался, тогда-то Глеб Капустин приходил и срезал знатного гостя. Многие этим были недовольны, но некоторые мужики ждали, когда Глеб Капустин придёт и срежет знатного...* Одно и тоже слово – особенно слово *срезал* (54) и „знатный” – писатель повараживает разными гранями, играя его смыслами, ёмко вобравшими в себя деревенские представления. Автор употребляет сжатые формы „знатный” и „срезал”, как слова-сигналы, подразумевающие, что в сознании читателей вспыхнет тысяча представлений и привычных смыслов. Это обиходное, общее есть уже некое корневое, осевшее в психике: поэтому нет его описания – есть только значение намёки, словесные сигналы.

Писатель всё время мастерски варьирует сочетание развёрнутых высказываний и слов-айсбергов, уплотняя стиль, и активизируя, тем самым, восприятие читателя:

*Глеб посмеивался и как-то мстительно щурил глаза. Все матери знатных людей в деревне не любили Глеба. Опасались. И вот теперь приехал кандидат Журавлев. Глеб пришёл с работы (он работал на пилораме), умылся,*

*переоделся. Ужинать не стал. Вышел к мужикам на крыльцо.*

*Закурили... Спросил:*

*– Гости к бабушке приехали?*

*– Кандидаты.*

*– Кандидаты, – удивлённо протянул Глеб. О – О!...*

*Голой рукой не возьмёшь... (55).*

Компактность формы, небольшая площадка, на которой разворачивается действие – всё это оказалось возможным только потому, что Шукшин интенсифицирует жизненное высказывание: его „словесно-осуществлённая часть” – это только верхняя выступающая часть айсберга, за которым остаётся подразумеваемая часть жизненного высказывания.

В стилевой структуре повествования рассказов Шукшина можно уловить словесный слой „общего”, словесный слой ведущего героя-человека, близкого эпохе „общему” и в то же время, зачастую, стоящего в нём и вне его.

Перевоплощение героя, характерное для структуры почти всех рассказов В. Шукшина вызывает в памяти традиции карнавалльно-смехового искусства. Вызванная из забвения работами М. Бахтина, эта литературная традиция во многих статьях последнего времени возникает как модная и потому случайная ассоциация. Творчество В. Шукшина на этом фоне выступает как

реальное, существующее в действительном бытии современной литературы, доказательство живой жизни жанра: его творческой памяти. Странные люди в рассказах Шукшина и есть то главное, что Бахтин считает сущностью карнавального мироощущения и карнавальной поэтики: эксцентричность, „нарушение от обычного и общепринятого, жизнь выведенная из своей обычной колеи“, что позволяет „раскрыться и выразиться в конкретно-чувственной форме подспудным сторонам человеческой природы” (56).

*Странные люди* и *Чудаки* В. Шукшина это не раз встречавшиеся нам „дураки” из карнавала (не случайно главный герой одного из произведений Шукшина – Иванушка-дурачок). Карнавальное мироощущение – пишет Бахтин – „ставит образ и слово в особое отношение к действительности”, что с очевидностью доказывает, как мы видели, творчество Шукшина. „Новое отношение к действительности” в его творчестве, несомненно связано с особым отношением к современности: именно она является „исходным пунктом понимания оценки и оформления действительности, а предмет серьёзного изображения дан... в зоне непосредственного и даже грубого фамильярного контакта с живыми современниками” (57).

Нельзя не удивиться тому, как плотно насыщена фактура рассказов Шукшина традиционными элементами угасшего в русской литературе, казалось бы, жанра.

Писателя часто упрекали в нестроте стилистики, неустойчивости жанра. На самом деле, то, что казалось жанрово-неоформленным, было предопределено органической природой художественного видения писателя и адекватной ему словесно-зрелищной формой, вместившей в себе „вводные жанры – письма, найденные рукописи, пересказанные диалоги, пародии на высокие жанры, пародийные переосмысленные цитаты, различные авторские личности” (58).

Исследования стиля писателя приводят, как мы видим, к выводу и об особом месте изображённого слова в этой сложной художественной форме.

Выросшая буквально на глазах читателя словесно-зрелищная форма является доминантной творчества Шукшина. Она объясняет всецело не только жанрово-стилевое своеобразие его рассказов, но и огромную роль слова в творческом почерке Шукшина-сценариста. Она проливает свет на одновременную тягу Шукшина к литературе и кино, вскрывает единые корни его творчества, опрокидывает саму идею о будто бы необходимом разъятии художника на „Шукшина в литературе” и „Шукшина в кино”. Более того, в этой синкретичной словесно-зрелищной форме скрыт „код” художественной системы Шукшина, и до тех пор, пока он не уволен, не разгадан, – мы будем оставаться во власти недоразумений и неточных оценок как по отношению к

творчеству самого писателя, так и по отношению к судьбам стилевого движения русской литературы (59).

Стилевая зрелищная система подтверждает мысль В. В. Виноградова о том, что процесс создания новых миров при посредстве „чужого” внелитературного словесного материала чрезвычайно богат по своим возможностям, ибо на его основе могут быть созданы „не только новые формы словесных комбинаций”, но и „новые методы художественного преобразования мира” (60). Однако основой основ новых миров по-прежнему остаётся личность творца. „Именно распределение света и теней с помощью выразительных речевых средств, – писал В. В. Виноградов, – экспрессивно-стилевых красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, создаёт представление об идейной сущности, о вкусах и характере творческой личности художника” (61).

Шукшин необыкновенно восприимчив к зрительным впечатлениям, к картинам природы. Пейзаж у него имеет драматургическую ценность: он сопрягается о событиями духовной жизни человека, или находится в гармонии с душевными переживаниями героя, или контрастирует, противоречит им.

Природа описана живым языком, в единстве красок, запахов, звуков. Её восприятие вызывает у героя тончайшие переливы чувств.

В рассказе *В профиль и анфас*, родные звуки, запахи, дорогие образы противопоставлены душевному состоянию героя, решившего покинуть родной дом, одинокую мать, чтобы искать своей доли: *Мать топила печку: опять пахло дымом, но только это был иной запах древесный, сухой, утренний. Когда мать выходила на улицу и открывала дверь, с улицы тянуло свежестью, той свежестью, какая исходит от лужиц, подёрнутых светлым, как стёклышко, ледком: от комков земли, окрапленных мелким бисером изморози, от вчерашних кострищ в огороде, зола которых седая, и влажная, и тяжёлая; от палого листа, который отсырел с весной, но всё равно, когда идёшь, громко шуршит под ногами* (62).

Или другой приём: когда охватила тоска по родным местам, пейзаж возникает в самобытном богатстве шукшинских лингво-поэтических средств: *Минька представил буяна, гордого вороного жеребца, и как-то тревожно, тихонько, сладко заныло его сердце. Увидел он, как далеко-далеко, в степи, растрёпав по ветру косматую гриву, носится в косяке полудикий красавец-конь. А заря на западе – в полнеба, как догорающий солнечный пожар, и чертят её – кругами, кругами – чёрные стремительные тени, и не слышно топота коней – тихо* (63).

Здесь пейзаж импрессионистичен – он возникает в воображении студента Миньки, будущего артиста, когда приезд отца пробудил в нём глубокое чувство привязанности к своей „малой родине”.

Сочный язык В. Шукшина сочетает образы зрительные, слуховые, обонятельные:

*И пришла весна – добрая и бестолковая, как недозрелая девка...*

*А ночами в полях с тоскливым взглядом оседают подопревшие серые снега. А в тополях, у речки, что-то звонко лопаются с тихим ликующим звуком: пи-у. Лёд прошёл по реке. Но ещё отдельные льдины, блестя на солнце, скребут скользкими животами каменистую дрсеву: а на изгибах речных льдины вылезают синими мордами на берег, разгребают гальку, разворачиваются и плывут дальше умирать.*

*Шалый серый ветерок кружится и кружит голову... Остро пахнет навозом. вечерами, перед сном грядущим, люди добреют. Во дворах на таганках потеют семейные чугуны с похлёбкой. Пляшут весёлые огоньки, потрескивает воглый хворост. Задумчиво в тёплом воздухе... Прожит день... (64).*

В рассказах Шукшина велика роль лингвистического подтекста: чувствуется что-то недосказанное, недоговоренное, побуждающее читателя подумать, извлечь тот глубинный смысл происходящего, который коренится в глубине повествования. Писатель верил в то, что читательское воображение способно домыслить, дорисовать создаваемые картины. Детали, красочные и

точные, обостряют, активизируют читательское воображение. Часто второй план или подтекст возникает в рассказе в связи с какой-нибудь деталью, насыщенный психологическим содержанием.

*Вот как бывает... Вчера видел человека, обедал с ним по соседству, потом курил в курилке... У него большое сердце, ему тоже не надо курить, но русский человек как-то странно воспринимает эти советы врачей насчёт курева: слушает, соглашается, что – да, не надо бы... И спокойно курит. Мы про курево много толкуем в курилке иронизируем.*

*– Не пей, не кури, – насмешливо говорит какой-нибудь закоренелый язвенник, – а что же тогда остаётся?*

*Тут чуть не хороши все:*

*– По одной доске ходи – на цыпочках!*

*– Смали, да к стенке станови.*

*– А если я вот с таких лет вытянулся в эту гадость?! Куда я теперь без этого?*

*Наговоримся так, накуримся всласть и пойдут разговоры в сторону от курева, в жизнь вообще (65).*

Существует интересная запись монолога В. Шукшина, в котором раскрыты его мысли о тенденции развития его творчества, о языке, о своём поэтическом и лингвистическом кредо: „– Я вырос в крестьянской среде, где представления о том, что такое искусство и для чего



оно вообще существует были особыми. А представления эти таковы, что они уводят искусство больше к песне, к сказке, к устному рассказу и даже к складному вранью, но весьма творческого, замечу, характера.

Хорошо помню, что независимо от того, что рассказывалось или пелось тогда в народе – весёлое или печальное – совершенно не воспринималось или воспринималось очень враждебно всякое неуместное выдрючивание, пустое баловство, холодная игра ума и всё тому подобное. Народное представление об искусстве всего этого не допускало.

Вот отсюда у меня многое и пошло. И даже потом, когда учился во ВГИКе, эти представления об искусстве, вынесённые ещё с детских лет, из деревенской среды, уже ничто не смогло переломить.

Правда, приехав учиться в столичный вуз из деревни, долгое время чувствовал себя как-то очень растеряно. Здесь всё было по-другому. Даже говорили совсем иначе. Я стеснялся своего деревенского говора, слов, к которым привык и которых здесь никто не произносил. И чтобы не выделяться, пытался даже какое-то время переучиваться говорить и выражаться, как все начитанные, образованные московские ребята. Помню эту мучительную пору. И насмешки над собой и свой собственный стыд перед тем, что уродовал, коверкал свою мысль, потому что коверкал слова. И, пройдя эту ужасную школу говорить не своим языком, возненавидел всякую

манерность изложения... Помню устные рассказы моей матери. Помню как мужики любили рассказывать всякие были и небылицы. Причём даже если рассказчик брался изложить какой-то конкретный жизненный случай, то и этот реальный факт рассказывался очень ярко, сочно, получая самую невероятную расцветку – вплоть до гиперболического заострения и ловкого привирания.

Но всё это богатство речи, выдумка, неожиданные приёмы рассказа не были самоцельными. Народный мастер рассказа никогда не „баловался” неожиданным приёмом и острым словом, чтобы только своё умение показать. И как бы ни разукрашивал он свой рассказ словесными и актёрскими украшениями, он не перегибал тут палку. Главным оставался смысл рассказа, стремление через простое сказать очень многое, сильнее задеть слушателей за живое” (66).

На разговорной речи персонажей, а также на авторском тексте, когда их думы излагаются методом „несобственно-прямой речи”, то есть с помощью слов и понятий, привычных героям, лежит отпечаток своего времени.

Шукшинский фольклор, которому уделено столь пристальное внимание в рассказах, своеобразен. Он не похож на те речи, которыми изобилуют произведения „деревенщиков” и любителей старины – от А. Югова до Ф. Малова. Те хотели бы сберечь для общелитературного языка старинные и местные слова, древний строй речи,

говору. И надо признать, подчас им удаётся обнаружить (чаще всего на Севере) поистине бесценные слова-самородки. Шукшин погружается совсем и иную словесную стихию. Он пристально и доброжелательно следит за модификацией русского языка деревни, за вторжением гордского общелитературного, а иногда и научного или интеллигентского языка в самую толщу народных говоров деревни и малых городов, в свою очередь заселённых недавними пришельцами из деревни. В. Шукшин знает, что речевая культура города, общелитературный язык доходит до деревни далеко не в лучших его образцах, а в быстро усваивавших штампах и шаблонах. Новые слова, обороты соседствуют с прежней речью, часто искажаются и фонетически, и по смысловому значению, порой „торчат” из чужеродного набора старых слов и таких же фразеологических построений. Шукшин тонко чувствует процесс изменения повседневного речевого обихода деревни, который вызван социальными и культурными изменениями. Например, в рассказе *Сельские жители*, бабка Маланья говорит так: *Господи, господи! – вздохнула бабка. – Давай писать Павлу. А телеграмму анулироваем (67)*. А её внук Шурка вполне свободно оперирует такими словами и выражениями, как *шантаж, преодолели звуковой барьер, привёл такой факт...*

Писатель погружается в стихию крестьянского языка. Для него это весьма важная, как бы самостоятельная сторона жизни. И автор не позволил бы

стилизовать прямую речь героев, ибо это значило бы для него поступиться правдой их характеров. Шукшин воссоздаёт живую разговорную речь с присущей ей образностью, экспрессией, естественностью. Цель писателя не только в передаче индивидуальной речи, а и в стремлении воспроизвести в непринуждённой форме своеобразие мышления, мироощущения человека из народа.

Шукшин сумел уловить и передать динамику современного языка, что отчасти нашло отражение в сжатости фразы. Она кратка, проста, энергична, непринуждённа, поэтому шукшинские рассказы так легко играть, рассказывать:

*Никитич засветил фонарь. Вошли ещё двое. Одного Никитич знал: начальник районной милиции. Его все охотники знали: мучил охотников ми билетами и заставлял платить взносы.*

*– Емельянов? – спросил начальник, высокий упитанный мужчина лет под пятьдесят.*

*– Так, товарищ Протяхин.*

*– Ну вот!... Принимай гостей. Трое стали раздеваться.*

*– Пострелять? – не без иронии спросил Никитич. Он не любил этих наезжих стрелцов: только пошумят и уедут.*

*– Надо размяться маленько. А это кто? – начальник увидел парня на нарах.*

-- Иолог, -- нехотя пояснил Никитич. -- От партии отстал.

-- Заблудился, что ли? (68).

Писатель постоянно освобождался от всего лишнего, прямо не разрешающего поставленных задач, что не означает, будто у него нет авторских рассуждений, всевозможных описаний, „приостанавливающих” движение сюжета. „Там, где это было вызвано художественными потребностями, где это требовала главная задача – изобретение человека, Шукшин не чуждался их. В частности, рассказывая о незадачливой судьбе „сибирского донкихота” Спирки Расторгуева (Сураз), писатель переводит повествование в общефилософский план:

*А как же теперь? На этот вопрос Спирка не знал как ответить. И потом, в течение дня, он ещё пытался понять: Как теперь? И не мог.*

*Вообще собственная жизнь вдруг опостылела, показалась чудовищно лишённой смысла. И в этом Спирка всё больше убеждался, Временами он даже испытывал к себе мерзость. Такого никогда не было с ним. В душе наступил покой, когда заблудившийся человек до конца понимает, что он заблудился и садится на пенёк. И не кричит больше, не ищет тропинку, садится, и всё (69).*

В приведенном отрывке передаются мысли и чувства героя, но внутренний монолог окрашен авторской интонацией. Обычно позиции автора и позиции героя предельно сближаются и образуют один эстетически цельный художественный организм. Например, в рассказе *Обида* – обыденное житейское столкновение в магазине наводит героя на такое страстное размышление: *Он решил дожидаться этого в плаще. Поговорить. Как же так? Спросить: до каких пор мы сами будем помогать хамству? И с какой стати выскочил он таким подхалимом. Что за манера? Что за проклятое желание угодить хамоватому продавцу, чиновнику, просто хаму – угодить во что бы то ни стало!... Так примерно думал Сашка (70).*

Последней фразой Шукшин нарочито подчёркивает, что произошло авторское вмешательство, что мы имеем дело с обработкой „чужого слова”, что общий пафос размышления близок писателю.

Иногда в авторские повествования вкрапливаются слова персонажа, формы устной народной речи. Голос автора окрашивается элементами „сказа”, и „несобственно-прямой речи”: *Жил-был в селе Чебровка некто Сёмка Рысь, забулдыга, непревзойдённый столяр (Мастер); Веня приезжает из рейса и обнаруживает, что деньги, которые копились ему на кожаное пальто, жена Соня всё ухайдакала себе на шубу из искусственного каракуля (Мой зять украл машину дров); В райгородок Н. приехали эти, которые по вертикальной стене на мотоцикле ездят*

(*Штрихи к портрету*). Данные элементы являются своеобразными знаками, указывающими на социальный тип, его образ мышления.

Характер реалий изображаемой жизни требует от художника привычного для сознания героя и самого писателя словоупотребления. У Шукшина сравнения конкретны, материалыны, обусловлены „знакомой жизнью”: *шарахался по жизни, как по загону; дядя Гриша валялся в ней (в жизни) как сытый жеребец в спелом овсе*. Обтирая речевые средства для выражения характерного, типичного, писатель использует меткое, рельефное сравнение, фразеологизм, точный глагол. Вообще, Шукшин старается говорить о предмете „языком самого предмета”.

Шукшин писал: „Вообще все «системы» хороши, только бы не забывался язык народный. Выше головы не прыгнешь: лучше, чем сказал народ (обозвал ли кого, сравнил, обласкал, послал куда подальше), не скажешь” (71).

Писатель тонко чувствовал не только слово, но и роль народной поэзии, народной песни в создании общей художественной атмосферы произведения. Недаром в его рассказах много песен, которые эмоционально настраивают читателя: часто слова из песен выносятся в заголовок и становятся своеобразным музыкальными лейтмотивами: *Вянет, пропадает, В воскресенье мать-старушка, Жена мужа в Париж провожала, Калина красная*.

Следует отметить многозначность шукшинских заголовков, органично вплетающихся в повествовательную систему: *Сураз*, *Калина красная*. *Сураз* – внебрачно рождённый, „бедовый случай, удар и огорчение” (сиб.). Слово ёмкое, крепкое. Означает оно начальную семейную драму, перекошенную судьбу. В нём и безотцовщина, и ранняя самостоятельность, и четыре с половиной класса образования героя, и житейские университеты, и многое другое.

Не случайно появилось и название *Калина красная*. Народное поверие гласит, что калина – символ любви запоздалой, горькой, часто трагичной, чего-то несостоявшегося, несбывшегося.

Шукшину не нужно было придумывать цветистые решения „под народ”. Он знал его реальные нужды и заботы, как знал и язык, на котором говорят его герои.

Писателя нередко упрекали в злоупотреблении диалектизмами, просторечными словами. Но суть, как известно, не в количестве употребляемых просторечных слов, а в художественной мере.

Обладая художественным талантом, Шукшин использует диалектные и просторечные слова и выражения прежде всего как средство социальной и индивидуальной речевой характеристики персонажей. Диалектизмы создают своеобразную языковую достоверность, неповторимый колорит, т.е. герои говорят, пользуясь выражением Лескова, „естественным их



положению языком". Например, в рассказе *Охота жить*, в речи старика Никитича можно обнаружить довольно много просторечных слов и диалектизмов, но они не перенасыщают текст, не режут слуха, не ослабляют художественности. Более того, Шукшин зло высмеивал произведения, написанные „специально” для сельского читателя, для сельской художественной самодеятельности. Кузнецу и артисту драмкружка Фёдору Граю, который играл „простых людей”, „было ужасно стыдно” произносить какое-нибудь „теперича”: *Тяжело было произносить на сцене слова вроде: „сельхознаука”, „мгновенно”, „с сущности говоря”... и тому подобное. Но труднее всего, просто невыносимо трудно и тошно было говорить всякие „чаво”, „куды”, „евон” ейный”... А режиссёр требовал, чтобы говорили так, когда речь идёт о „простых людях”* (73).

В. Шукшин – художник, постоянно искавший изобразительные средства. Всё чаще герои писателя задают вопросы о смысле бытия, о добре и зле. Мучительные вопросы... То и дело речь их сбивается со спокойной интонации, становится более взрывчатой: *Слушай! – взвизгивал Максим. – Раз хочешь понять, слушай! Если сама чурбаком уродилась, то постарайся хоть понять, что бывают люди с душой. Я же не прошу у тебя трешку на водку, я же хочу... Дура! – вдруг вовсе срывался Максим, потому что вдруг ясно понимал: никогда он не объяснит,*

*что с ним происходит, никогда жена Люда не поймёт его. Ни-ко-гда!... (73).*

Шукшин нередко насыщает авторское слово новыми интонациями, сам октровенно вторгается в повествование. Если раньше доминировало „раскованное” и свободное слово героя, весь языковой материал – синтаксические средства изображения, сравнения, диалектизмы, вульгаризмы – находились в системе мышления героев, то теперь, зачастую вытесняя диалог, страстно, искренне зазвучал авторский голос, обращённый прямо к читателю. И заговорил Шукшин о самом главном, наиболее важном, обнажил свою художественную позицию. Синтаксис становится похожим на натянутую струну, которая вот-вот лопнет на высокой ноте: ... *что же это такое было – жил человек. Этот и вовсе трудно жил. Значит, нужно, что ли, чтобы мы жили? Или как? Допустим, нужно, чтобы мы жили, но тогда зачем не отняли у нас этот проклятый дар – вечно мучительно и бесплодно пытаться понять: „А зачем всё?” Вот уже научились видеть, как сердце останавливается... А зачем всё, зачем... (74).*

Стиль Шукшина, основываясь на богатейших запасах живого современного языка, обладает широкими возможностями в передаче массовых изменений в духовной жизни общества и индивидуализации характеров, в сознании жизненной правды и достоверности изображаемого.

Писателю трудно предугадать то, как поймёт его каждый читатель. Но ясно одно: Шукшин говорит с ним „на одном языке, на равных“, и книги его останутся с ним – в них огромный запас человеческой доброты, любви к людям, к родной земле...

Для таланта нет „мерки“. Есть либо непреходящая значимость образов, либо шумное, модное, крикливое, но всегда недолгое, эфемерное, прижизненное существование „литератора“ – одноднёвки... Шукшин был новатором на века. Он заново поднял ввысь, заново высветил идею вечной народной жизни, вечной силы и красоты народа-творца.

В слове непринуждённом, лёгком, как дыхание, он нашёл ту изяшную, классическую законченность современного художественного стиля, русского национального языка, всего образного строя, где удивительно полно реализует себя именно народность: её творческие принципы и эстетические критерии.

Слово, всегда нужное, не тривиально модное, а простое, подчёркнутое в самой жизни, отобранное точнее по слуху, как нота, необходимая для слагаемой мелодии, даёт Шукшину основу образа. В свою очередь, все его образы опять-таки сливаются в музыку целого произведения.

Национальный, подлинно народный художник всегда выходит за рамки мелкой, пусть даже „острой“ злободневности, как и за рамки узконациональные.

Творчество его неразрывно слито с глобальными задачами отражения жизни.

## Примечания к главе I

1. Проскурин, Пётр, *Истинно народный художник*, „Литературная Россия”, 1974, 11 октября, стр. 17.
2. Шукшин, В., *Нравственность есть Правда*, Москва, 1979, стр. 73.
3. *Там же*, стр. 52.
4. *Там же*, стр. 80-81.
5. *Там же*, стр. 94.
6. См. в книге: Коробов, В., *Василий Шукшин: Творчество. Личность*, Москва, 1977, стр. 190.
7. Залыгин, С., *Герой в кирзовых сапогах* (Предисловие), – В кн. *Шукшин, В., Избранные произведения*, в 2-х томах, Москва, 1975, т. 1, стр. 5.
8. Белов, В., (предисловие), В кн.: *Шукшин, В., Рассказы*, Ленинград, 1983, стр. 5-6.
9. Шукшин, В., *Нравственность есть Правда*, стр. 146.
10. Шукшин, В., *там же*, стр. 236.

11. Фомин, В., *Пересечение параллельных*, Москва, 1976, стр. 350.
12. Шукшин, В., *Три вещи надо знать о человеке: как он родился, как женился, как умер*, „Советский экран”, 1975, №10, стр. 7.
13. Шукшин, В., *там же*, стр. 7.
14. См. в книге: Фомин, В., *Пересечение параллельных*, стр. 296-297.
15. Шукшин, В., *Нравственность есть Правда*, стр. 333.
16. *Там же*, стр. 289-290.
17. Толченова, Нина, *Слово о Пушкине*, Москва, 1982, стр. 96.
18. *Там же*, стр. 98.
19. Карпова, В., *Талантливая жизнь*, Москва, 1986, стр. 98.
20. Шукшин, В., *Мгновенья жизни*, Москва, 1989, стр. 5.
21. Шукшин, В., *Рассказы*, Москва, 1984, стр. 504.
22. Шукшин, В., *Избранное*, Минск, 1984, стр. 30-31.
23. *Там же*, стр. 31.
24. Шукшин, В., *Рассказы*, стр. 111.
25. См. рассказы: *Залетный, Верую, И разыгрались же кони в поле, Алёша Бесконвойный* и другие.
26. Шукшин, В., *Нравственность есть Правда*, стр. 257.

27. См. в книге: Карпова, Валентина, *Талантливая жизнь*, Москва, 1986, стр. 285.
28. Шукшин, В., *Рассказы*, стр. 140.
29. Шукшин, В., *Нравственность есть Правда*, стр. 236.
30. Шукшин, В., *Рассказы*, стр. 27.
31. См. в книге: Карпова, В., *Талантливая жизнь*, стр. 297-298.
32. „Вопросы литературы”, 1987, №6, стр. 148-149.
33. Гусев, В., *Память и стиль*, Москва, 1981, стр. 328.
34. „Вопросы литературы”, 1973, №7, стр. 87.
35. „Вопросы литературы”, 1967, №6, стр. 148-149.
36. Шукшин, В., *Рассказы*, стр. 140.
37. *Там же*, стр. 89.
38. *Там же*, стр. 467.
39. „Вопросы литературы”, 1967, №8, стр. 148-149.
40. Шукшин, В., *Рассказы*, стр. 26.
41. Шукшин, В., *Нравственность есть Правда*, стр. 291.
42. Шукшин, В., *Рассказы*, стр. 115-116.
43. *Там же*, стр. 116.
44. *Там же*, стр. 102.
45. Федин, К., *Могучие корни, молодые ветви*. Интервью перед IV съездом советских писателей, „Литературная газета”, 1976, 16 июня, №24 стр. 1-2.

46. Макаров, А., *Критик и писатель*, Москва, 1979, стр. 225.

47. Шукшин, В., *Рассказы*, стр. 408.

48. *Там же*, стр. 403.

49. *Там же*, стр. 403-404.

50. *Там же*, стр. 235.

51. *Там же*, стр. 235.

52. *Там же*, стр. 240.

53. *Там же*, стр. 241.

54. *Там же*, стр. 244.

55. *Там же*, стр. 245.

56. Бахтин, М., *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, 1981, стр. 161.

57. *Там же*, стр. 182.

58. *Там же*, стр. 182.

59. Это разрушение барьеров между жанрами, между замкнутыми системами, между различными стилями М. Бахтин считает также присущей природе карнавализованной литературы, видя в этом её огромную функцию в развитии литературы (*там же*, стр. 228).

60. Виноградов, В. В., *О теории художественной речи*, Москва, 1977, стр. 83.

61. *Там же*, стр. 83.

62. Шукшин, В., *Рассказы*, стр. 104.

63. Шукшин, В., *Собрание сочинений*, т. 2, Москва, 1985, стр. 163.

64. Шукшин, В., *Рассказы*, стр. 35-36.

65. *Там же*, стр. 505.
66. Фомин, В., *Пересечение параллельных*, стр. 296.
67. Шукшин, В., *Рассказы*, стр. 16.
68. *Там же*, стр. 66-67.
69. *Там же*, стр. 385.
70. *Там же*, стр. 473.
71. „Вопросы литературы”, 1967, №6, стр. 148.
72. Шукшин, В., *Собрание сочинений*, т. 2, стр. 68.
73. Шукшин, В., *Рассказы*, стр. 288.
74. *Там же*, стр. 509.



## **ГЛАВА II. ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ СОПОСТАВЛЕНИЯ ШУКШИНСКОГО ТЕКСТА**

### **§ 1. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВ И ИХ ПЕРЕДАЧА В РУМЫНСКОМ ПЕРЕВОДЕ**

Смысловая энергия слова, подчинённая мысли автора, целям и задачам художественного целого, частью которого она является, находится под чутким дирижёрским управлением не только авторских установок, но и жанра произведения. В прозе слово призвано охватить целый комплекс жизненных явлений, известный круг действующих лиц, их взаимоотношений, окружающую их предметную, социальную среду и т.д., охарактеризовать всё это не в форме лирического высказывания или описания, а в виде развёрнутого повествования. Свойственная языку самых различных литературных жанров глубокая внутренняя связь слова с образными обобщениями в прозе получает своё широкое,

многоликое выражение. Целям эстетического освоения мира здесь служат описания быта, пейзаж, портрет, речевая характеристика героя, развитие сюжета, авторские отступления, – пишет М. Б. Храпченко (1).

Художественный текст представляет собой речевое произведение эстетико-познавательной направленности, обуславливающее своеобразие его структурно-семантической организации. Восприятие художественного текста требует специальных навыков, культуры чтения. Ведь перевод, будучи одним из видов речевой деятельности, имеет цель преобразования структуры речевого произведения, в результате которого, при сохранении неизменным плана содержания, меняется план выражения – один язык заменяется другим. Для изучения преобразования речевой структуры при переводе необходимо знать особенности речевой структуры текстов на сопоставляемых языках. Живая речевая ткань образуется посредством взаимодействия лексических, грамматических и прочих языковых средств друг с другом и с экстралингвистической реальностью. В каждом языке имеются определённые закономерности в построении речи, как общие, так и специфические для того или иного конкретного языка. Важно установить между специфическими структурными особенностями речи на разных языках соответствия, свидетельствующие о каких-то общих закономерностях структуры речи вообще.

Основная наша задача – не только выявить эти особенности, но и установить между ними такие чуткие соответствия, какие окажутся возможными отыскать.

Слишком часто забывают, что когда читатель держит в руках переводную книгу или статью, он читает не только автора, но и переводчика. Переводчик не создаёт книгу, которую он переводит, как актёр не создаёт пьесу, в которой он играет: но переводчик создаёт перевод, как актёр создаёт роль, и от переводчика зависит действительность книги в переводе, как от актёра зависит успех пьесы. И поэтому так велика роль переводчика и его ответственность.

При переводе с любого языка переводчику важно знать и учитывать особенности лексического и грамматического строя языка, с которого он переводит. Особенно важно знать различия между языком оригинала и языком, на котором переводится произведение. Знание существующих сходств и расхождений между языковыми явлениями языка источника и языка перевода, типов семантических связей между данными языками облегчает разработку необходимых эквивалентов и предупреждает возможные ошибки, особенно лексико-грамматические.

В. Шукшин своеобразный писатель. Он привлекает переводчиков своим неповторимым стилем „пересказа“, проблематикой и системой образов, своими своеобразными героями „чужаками“, которые неоднократно „гибнут“ в

этом закаменевшем мире. Его рассказы ставят перед любым переводчиком множество интереснейших лингвистических задач, стимулируют их фантазию и литературное мастерство. Перевести В. Шукшина может лишь тот, кто в совершенстве обладает художественными ресурсами обоих языков. Трудности при переводе шукшинских произведений связаны не только с разницей между русской и румынской лексикой, между русской и румынской фразеологией, между русским и румынским синтаксисом, но также они связаны со своеобразностью и самобытностью стиля В. Шукшина. Порой очень трудно выразить румынским языком содержание и форму русского шукшинского рассказа. Ср., например:

*– Не понужай. Дойдёшь. Постучишь в какую-нибудь крайнюю избу: мол, ружьё нашёл... Или... нет, как бы придумать? Чтобы ты ружьё оставил. А там, от нашей деревне прямая дорога на станцию – двадцать вёрст. Там уж не страшно. Машины ездют. К свету будешь на станции. Только там заимка одна попадается, от неё, от заимки-то, ишо одна дорога влево пойдёт, ты не ходи по ей – это в район. Прямо иди (Рассказы, стр. 75; 2).*

*Nu te forța. Ai s-ajungi. Ciocănești undeva, la o izbă de la marginea satului: cică ai găsit o pușcă... sau... nu, ce să născocim? Ca să poți lăsa pușca. De acolo, din satul nostru, pe drum drept către gară, faci douăzeci de verste. Nu trebuie să-ți*

*mai fie teamă. Merg mașini. Spre ziuă, ai să fii la gară. Dar ai să dai de-un cătun: de acolo, de la cătun, se mai face încă un drum la stânga. să nu mergi pe el, că duce la raion. Ia-o drept înainte* (Florea, p. 29; 2).

Как видно, изюминки русского местного произношения, как *не понужай, ездют, заимка, ишо, не ходи по ей* – остались без соответствующей передачи на румынский язык.

Чтобы перевести, надо понять, – это элементарное и в то же время основное правило всякого перевода. Однако не всегда улавливаются стилистические тонкости языка и отсюда опасность искажения текста. Ср., например:

*Любел тайгу, особенно зимой. Тишина такая, что маленько давит* (Рассказы, стр. 51).

*Iubea taigaua. În special iarna. E așa de mare, că uncori te apasă puțin* (Florea, p. 10).

Из румынского перевода выходит, что тайга маленько давит. Однако это не тайга, а тишина давит, слово, которое было пропущено в переводе. Возможный вариант: *Iubea taigaua, mai ales iarna. E atâta liniște, că uncori parcă te apasă puțin.*

Ср. ещё:

*С малых лет таскался он по тайге – промыслял. Белковал, а случалось, медведя-шатуна укладывал (Рассказы, с. 51).*

*De mic copil a bătut fără frică taigaua – își câștiga existența. Dar s-a întâmplat odată să dea peste o dihanie de urs – și-a albit (Florea, p. 10).*

В переводе отсутствует информация, что он охотился на белок, а иногда и укладывал медведя-шатуну. Правильный вариант перевода выглядит следующим образом: *Obişnuia să vâneze veverițe, uneori se întâmpla să dea gata și câte un urs vagabond*, или: *Vâna veverițe, uneori mai împuşca și câte o dihanie de urs*.

Также неточно был переведён и следующий контекст:

*– Отогреюсь малость... Выговор у парня был здешний, „расейский” (Рассказы, стр. 52).*

*Mă încălînesc puţin... după accent flăcăul nu era de prin partea locului, nu pronunța rusește (Florea, p. 11).*

А ведь в оригинале сказано, наоборот, что выговор у парня был здешний, „расейский”.

Неправильно было переведено и первое предложение контекста:

– *Присесть можно. Никто не придёт ещё?* (Рассказы, стр. 52).

*Am să mai stau puțin. Mai vine cineva pe aici?* (Florea, p. 12).

Адекватный перевод был: – *Pot lua loc? O să mai vină cineva?*

Также искажён в переводе и следующий контекст: – *Надо было досидеть. Зря* (Рассказы, стр. 53).

При переводе здесь должен обязательно быть привлечён макроконтекст, а именно информация о том, что он сидел в тюрьме. Правильный перевод звучит таким образом: – *Ar fi trebuit să rămâi până la sfârșit. Ai făcut o prostie.*

Однако вот какой вариант предлагает переводчик Д. Флоря: – *Ar trebui să mai rămâi. Totuna-i.* Здесь предикативное предложение *Зря* означает *Зря ты это сделал* и оно не может переводиться через *Totuna-i* (*Всё равно*). Нет, это не всё равно.

Искажён до неузнаваемости и следующий фрагмент:

*Я сам вроде ничо. Никто не скажет плохой или злой там* (Рассказы, стр. 62).

*Și eu cred la fel: nimeni nu poate spune dacă acolo fi bine sau rău* (Florea, p. 19).

Вот более правильный перевод: – *Uite, eu parcă n-aș fi rău. Nimeni nu poate spune sigur că-s rău ori bun.*

Почему это более правильный перевод? Потому, что не нужно было переводить наречие *там*, оно не имеет самостоятельного смысла, т.е. оно не указывает на место, *там, вдали*. Мы имеем дело с выражением народной речи: *плохой там, добрый там*, что не переводится как обстоятельство места *acolo*. Здесь также сыграло свою роль и народное выражение *ничо*, т.е. 'ничего, довольно хороший'.

Перевод слова вне его теснейшей связи с контекстом и привело к искажению. Но переводчик находился в данном случае в положении более благоприятном, чем составитель словарей. Он имел дело с живым, связным текстом. Это было для него и опасность и спасение: опасность – потому что, если он не смог понять общую идею оригинала, самый тщательный перевод деталей ему не помог бы; спасение – потому что,



переводя не отдельные слова, а логически и стилистически цельную фразу, он смог бы найти для слов если не дословный, то логический эквивалент: перевод-портрет.

Итак, основная языковая единица, с которой сталкивается переводчик, это не слово, а смысловая группа слов, связанная с другими группами слов и осмысленная в единстве с фразой и со всем контекстом. Не одна часть текста не может быть переведена в отрыве от целого. Эта внутренняя непрерывная связь части с целым предполагается в каждом моменте процесса перевода.

Известно, что в разговорной речи, столь широко используемой В. Шукшиным, мысль выражается не только словами, но и определённой интонацией и ритмом, которые создаются соответствующими синтаксическими построениями. Это свойство живой речи сохраняется и в художественном произведении и в его переводе. Г. Гачечиладзе отмечает, что „для того, чтобы правильно переводить прозу, следует учитывать возможности мысли, живой интонации, ритма и синтаксического строя в связи с характером всего произведения в целом” (3).

Разнообразие грамматического строя языков обуславливает своеобразие синтаксического строя и возможность создания вариативности интонации и ритма. Вл. Россельс доказывает, что „переводчик при воспроизведении интонационного строя подлинника не может опираться ни на фразу, ни даже на абзац, ибо и фраза и абзац являются языковыми элементами. По его

мнению, переводчик оперирует законченным отрывком текста, в котором имеются единство смысла и образного выражения, и соответствующий этому единству ритм, темп, эмоциональная напряжённость: такой отрывок представляет собой литературный элемент” (4).

Иллюстрацией вышесказанного служит отрывок:

*Повалил вдруг снег большими густыми хлопьями –  
тёплый, тяжёлый.*

*– На руку тебе, – Никитич посмотрел вверх.*

*– Что? – Парень тоже посмотрел вверх.*

*– Снег-то. Заметает все следы.*

*Парень подставил снегу ладонь, долго держал.  
Снежинки таяли на ладони.*

*– Весна скоро... – вздохнул он (Рассказы, стр. 74).*

*Începu să ningă cu fulgi mari și pufoși – era o zăpadă  
caldă, grea.*

*– Îți vine-n ajutor, – Nichitici privi în sus.*

*– Ce? – Tânărul privea și el în sus.*

*– Zăpadă... Șterge toate urmele.*

*Tânărul puse zăpada în podul palmei, o ținu mult. Fulgii  
se topeau.*

*– Primăvara-i aproape, – oftă el (Florea, p. 29).*

Художественная проза, также как и поэзия, имеет ритм, более или менее чётко выраженный в чередовании

пауз и смысловых единиц разной величины. В отличие от ритма поэзии, ритм прозы создаётся не повторением равномерных единиц, а повторением смысловых ударений, последовательностью повышения и понижения интонации, симметричным строением предложения и расположением синтагм (5).

Итак, ритм прозы – это определённая форма организации языкового материала. А. Фёдоров так определяет ритм: „Ритм прозы создаётся не столько правильным чередованием звуковых единиц (как это бывает в стихах), сколько упорядочённым расположением смысловых и синтаксических элементов речи, их следованием в определённом порядке повторением слов, параллелизмами, контрастами, симметрией, характером связи фраз и предложений. Кроме того, ритм прозы обуславливается также эмоциональным нагнетением, распределением эмоциональной силы, патетической окраской, связанной с тем или иным отрезком речи” (6). В этом определении исчерпывающе охарактеризована роль слов и фраз в создании ритма прозы.

К. Чуковский под ритмом прозы подразумевает симметрическое расположение словесных комплексов, которое и придаёт ритмичность всей фразе (7). Это расположение обязательно должно быть воссоздано в переводе, чтобы правильно воспроизвести интонацию и ритм оригинала. При этом необходимо обратить

внимание на то, что в какой-то степени ритм можно считать зависимым от интонации.

В доказательстве вышесказанного приводим перевод следующего отрывка:

*А в уши сыпалось Валеркино: „– Дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копыта и земли, превратились...”*

*Вдруг – с досады, что ли, со злости ли – Роман подумал: „А кого везут-то? Кони-то? Этого... Чичикова?” Роман даже привстал в изумлении. Прошёлся по горнице. Точно, Чичикова везут. Этого хмыря, везут, который мёртвые души скупал, ездил по краю. Ёлкина мать!... вот так троечка!*

*– Валерк! – позвал он. А кто на тройке едет? (Рассказы, стр. 264-265).*

*Desluși din nou recitativul grăbit al lui Valerca: „Și-ncordându-vă laolaltă piepturile de aramă, neatingând, ai zice, pământul, păreți acum...”*

*Brusc, fie de necaz, fie de ciudă, Roman gândi: „Da de dus oare pe cine duc? Caii adică? Pe ăla... Pe Cicicov?” Mirat se ridică în picioare. se plimba încolo și înapoi prin odaie. Păi sigur că da. Pe Cicicov. Pe individul ăla îl duc, care cutreieră ținutul, cumpărând suflete moarte. Aoleu!... Ce mai troică!”*

*– Auzi, Valerca, zise el. Cine mergea, mă, cu troica aceea? (A. Calais, p. 338).*

Совсем редкое явление представляет собой систематическое, художественно-расчитанное использование в прозе такого элемента стихотворной формы, как рифма, за исключением определённого ряда случаев, когда автор-прозаик нарочито ритмизирует свою речь, придаёт своему стилю известную стихотворную окраску или даже сознательно прибегает к рифме. Прозаическая речь же, в целом, характеризуется отсутствием строгой ритмической организацией, строгих ритмических закономерностей – в виде повторения отдельных групп звуков, расположения их в определённом порядке и т.п. (8).

В. Шукшин иногда прибегает к рифме в прозе, что придаёт тексту некоторую певучесть, своеобразность:

*Пристал видно, так жить. Насмерть пристал. Укатали сивку... Жалко. Прожил, как песню спел, а спел полохо (Рассказы, стр. 263).*

*Am ostenit de moarte. Mi-au ajuns puterile la capăt... Şi-i păcat. Am trăit cât ar ţine un cântec, da, l-am cântat rău (A. Calais, p. 335).*

В рассказах встречаются и некоторые попытки рифмовки самих действий персонажей, которые переведены на румынский язык также рифмой:

*Эх, верую, верую!*

*Ты-ка, ты-ка, ты-на-пять!*

*Все оглобельки на „ять”!*

*Верую! Верую!*

*А где шесть, там и шерсть!*

*Верую! Верую! (Рассказы, стр. 298)*

*– Hei, cred, cred!*

*T-na, t-na, cinci am spus!*

*Toate oiștele-n sus!*

*Cred! Cred!*

*Șase-n sită, și-n blăniță!*

*Cred! Cred! (A. Calais, p. 369)*

„Восприятие художественного произведения является своеобразным «сотворчеством» читателя, активным процессом, в результате которого «смысловые импульсы», «художественные штрихи», «семантические обертоны», имеющие очень «открытое» потенциальное значение, синтезируются в структуре текста в неповторимые словесные образы” (9). Важно научиться находить эти „колеблющиеся смыслы”, чувствовать их как эстетический факт, а затем передать их на другой язык. Эта задача не просто сложная, она требует начитанности, тонкого языкового чутья, как языка оригинала, так и языка перевода. Л. В. Щерба очень тонко охарактеризовал „многозначность” словесного „эха”, которое возникает

в результате содержательно-эмоционального звона, издаваемого художественным целым” (10).

Переводчик должен чувствовать, улавливать выразительные средства текста, эффект изобразительности, который даёт их синтез. Раскрытие изобразительности языкового материала помогает глубоко и всесторонне осознать идейно-эстетическую ценность художественного произведения. Существенную роль играет здесь, наряду с анализом общей образности текста, исследования „ключевых” тропов и фигур, используемых писателем для поэтического воплощения своего замысла и лежащих в основе синтеза различного рода языковых средств. Ибо известно, что сближая в тексте слова, давно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже и вовсе никогда этой связи не имевшие, мастер слова как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, „внешне мотивируемые самым различным образом: то шуткой, то глубоким раздумьем” (11).

„Установление тех конечных значений, которые как бы просвечиваются сквозь прямые значения слов в поэтическом языке, есть задача толкования художественного текста” – подчёркивает Г. Винокур (12).

Определяя общие признаки художественной речи, Б. А. Ларин ввёл в исследовательский обиход важную единицу – эстетическое значение слова – как проявление

индивидуально-авторского взгляда на мир через смысловую призму. Именно смысловая сторона художественной речи осознана им как определяющая: „Моё искомое – смысловой коэффициент речи, при этом раскрытие того, что задано в тексте писателя во всю его колеблющуюся глубину” (13).

Перевод художественного текста должен обеспечить его адекватное, правильное понимание, способствовать восприятию произведения, как эстетического феномена во всей системе изобразительных средств. Отсюда вытекает и главная задача переводчика – выявление поэтики художественного произведения, структуры образов (прежде всего, словесных, представляющих языковое воплощение художественных образов произведения) в их композиционной организации и сюжетном развитии, т.е. „анализ литературного текста, как целостного произведения искусства, раскрытие словесно-художественного воплощения идейного замысла писателя в категориях поэтики” (14).

Переводчик не должен ограничиться только первой ступенью в выявлении изобретательных средств произведения, т.е. поверхностным толкованием текста, лексико-семантической и историко-культурной обработкой художественного материала. Другими словами, это есть содержательное или лексико-историческое комментирование, сопровождающееся объяснением выпадающих из современных норм или непонятных языковых фактов.



Учитывая сказанное, проведём краткое лингвистическое толкование на поверхностном уровне рассказа В. М. Шукшина *Охота жить*. Образы, поступки – всё даётся глазами человека из народа и оценивается требовательной народной меркой. Главный герой рассказа – Никитич, бывший охотник, житель тайги. Социальную принадлежность главного действующего лица определяют диалектные слова, просторечная разговорная лексика: *ярок* (обл.) – ‘овраг’; *камелёк* (обл.) – ‘печка’; *серники* (обл.) – ‘спички’; *издревле* (обл.) – ‘сейчас, теперь’; *шуметь* (обл.) – ‘кричать, орать’; *таскаться* (разг.) – ‘ходить, бродить’; *щас* (прост.) – ‘сейчас’; *за гранью* (обл.) – ‘межа’; *рынуть* (обл.) – ‘издавать скрип’; *тушистый* (прост.) – ‘большой’, ‘толстый человек’; *прет* (прост.) – ‘двигать что-то’, ‘идти с трудом’, *сигануть* (прост.) – ‘прыгнуть’, *неквели нас* (прост.) – ‘дразнить’, ‘сердить’, *лонись* (устар.) – ‘в прошлом году’; *ничо* (прост.) – ‘ничего’, *трепаться* (разг.) – ‘говорить’, *серчать на кого-нибудь* (прост.) – ‘сердиться’, *жись* (обл.) – ‘жизнь’, *башка* (разг.) – ‘голова’ и другие (15).

Этой же стилистической цели служит и другие формы слов, произносимые в народе: *ишо*, *пуцай*, *оде́жа*, *скрозь*, *ихнюю*, *ден* *через* *пять*, *шиснадцать* *штук*, *шибко*, *ездют*, *перепужаются*, *стретил*, *што* *я* *тыщи* *больши* *получаю*, *и* *глазом* *не* *смотрит*, *сам* *так* *читаю* и другие.

Характерная примета речи из народа – меткость, выразительность, образность. Достигает этого В. Шукшин

введением в речь Никитича фразеологизмов общенародных и индивидуальных: *живи не хочу, только развесь уши, бог не выдаст, свинья не съест, сравнил хрен с пальцем, молодец – против овец, а спроть молодца – сам овца, а учи давай молоть про жись, и опять на рога лезет, жизнь – язви её, иди разберись, охотники – горе луковое* и другие.

Как видно из вышеприведенного, лингвистическое толкование произаического текста на поверхностном уровне даёт представление о нём как о системе, где все языковые элементы взаимосвязаны, эстетически организованы мыслью автора. Слово на этом срезе толкования – главная идейно-смысловая единица.

Однако лингвистическое толкование текста на глубинном уровне, что является первой необходимостью для переводчика – это пристальное внимание к жизни слова в контексте целого, это тончайшее осмысление идейной предназначенности и взаимосвязанности единиц текста. На глубинном уровне слова – носитель микрообраза. Его смысловое богатство – результат не только семантической, но и функциональной осложнённости, воспроизводимой в рамках лингвистического контекста. Достигая этого уровня, переводчик осмысливает, что образной основой сравнения для Никитича служит окружающий его мир, близкий и понятный: *тишина такая, что маленько давит; ревьёт белугой; а пот зачем-то холодный, как родниковая вода,*

*захрустели они как ржаной сухарь на зубах; а глаза ясные, светлые как нёбушко и другие.*

Повествование строится в целом на использовании прямых или общенародных переносных значений слов. Однако слово в ткани художественного целого, сложно, ассоциативные связи материализуются в возникновении новых значений, проявлении неожиданных эмоций. Лексико-грамматическое окружение, с одной стороны, и идейно-композиционные особенности текста с другой, играют в этом процессе важную роль. Через детали портрета, манеру поведения, поступки раскрываются характеры основных действующих лиц рассказа, выносятся нравственный приговор, даются оценки.

Важную стилистическую роль в характеристике героев выполняет синонимический ряд глаголов, используемых со значением говорения: *брякнет, просит, орёт, лютует, гаркает, треплется*. Если глаголы *брякнет, просит, орёт, гаркает* легко выделяют общую тему в значении 'издавать звуки голосом', то лексемы *лютует, треплется* реализуют эту тему только в контексте употребления, облачая новые смыслы – 'яростно протестовать, кричать зло в сердцах', которые в содержательном объёме слов не заложены.

Итак, переводчик должен познать филологический феномен соотнесения с исследованием целостной художественной системы и её составляющих: слово с его далёкими и близкими ассоциациями, ореолами

воспоминаний, „звоном” и „эхом звона”, образы, композиция, ритмика. Оно предполагает учёт идейной направленности требований жанра, своеобразия философско-эстетической концепции писателя, присущих только ему принципов творческого освоения мира, наконец, фонового контекста, культурно-исторического значения эпохи, в которой творит художник или о которой пишет.

Переводчик открывает дверь в сложный мир, взаимодействующий с языковой и филологической плоскостями. Это создаёт условия для тонкой коррекции своего, субъективного, с тем, что на деле заложено в слове и ассоциативно рефлексировано в идее, системе образов, отношений автора к созданному и так далее.

Это – раскрытие того, что задано в тексте писателя, во всю эту „колеблющуюся глубину”, то, что Б. А. Ларин назвал „спектральным анализом стиля” (16).

Этот уровень перевода требует работы на стыке: слово и идея, слово и образ, слово и композиция и т.д. Этот стык, безусловно, предполагает элементы субъективного. Но, чем больше подготовлен переводчик, чем развитее его эстетический вкус, чем выше знания и культура работы со словом и образом, тем субъективное ближе к объективному, к истине. Не придумывание за автора, не приписывание ему своего видения, а проникновение в художественный мир, созданный

творческой мыслью писателя и адекватный перевод его произведения на другой язык.

Перевод художественного произведения, однако, не состоит только в очевидной яркости и выразительности метафор, эпитетов и сравнений. Переводчик должен помнить, что в языке нет никаких нейтральных, „ничьих” слов и форм, ибо в ней лексическая система оказывается расхищенной, пронизанной интенциями, проакцентированной (17). Слово поэтому освещается светом употребления, является „эхом” контекста или контекстов. Под лингвистическим контекстом понимается лексико-грамматические условия функционирования слова, совокупность языковых единиц, достаточных для реализации эмоционально-смысловых приращений слова, а также актуализация его лексико-семантических и коннотативных вариантов.

## § 2. ФОНЕТИКО-ОРФОГРАФИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ

Фонетику, т.е. реальное, живое произношение персонажей, мы будем рассматривать сквозь призму орфографии. Разного рода сбои, нарушения в речи героев отражаются в правописании. Поэтому фонетику и

орфографию мы будем считать в данном случае одним и тем же уровнем.

Звуковая сторона произведения имеет немаловажное значение. Она в соединении с семантикой, грамматическими средствами и ритмо-мелодическим рисунком предложения оказывает значительное воздействие на читателя. Специальный анализ звучания фразы облегчает толкование художественного текста. Фонетические средства связаны со звуковой материей через выбор слов, их расположение и повторы, которые организуют звуковой строй произведения.

В. Шукшин неоднократно обращается к звукописи, предполагающей соответствие звукового состава фразы изображаемому. Особенно показательны в этом отношении отрывки, в которых даётся описание отдельных явлений природы, её состояний, способствующих более полной характеристике персонажей:

*О чём думалось?... Да так как-то... ни о чём. Вспомнилась жизнь. Но ничего определённого, смутные отрывки. Впрочем, в одну такую ночь, когда было светло от луны, звенела гармонь и в открытое окно вливался с прохладой вместе горький запах полыни из огорода, отчётливо вспомнилась другая ночь. Она была чёрная, та ночь. Они с отцом и с младшим братом Кузьмой были на покосе километрах в пятнадцати от деревни, в кучуругах. И вот ночью Кузьма захрипел: днём в самую жару потный*

напился воды из ключа, а ночью у него „завалило” горло. Отец разбудил Матвея, велел поймать Игреньку (самого шустрого меринка) и гнать во весь дух в деревню за молоком (Рассказы, стр. 110).

*La ce se gândea? Păi... la nimic deosebit. Își amintea de trecut. Dar nici atunci nu-i apăreau în minte decât tot așa: niște crâmpoie tulburii. Ce-i drept, într-una din nopți, când pe cer răsărise luna, iar de-afară, o dată cu răcoarea nopții, pătrunsese pe fereastră, a amăruie mireasmă de pelin, și-a amintit limpede de-o altă noapte. Întunecoasă fusese noaptea aceea. Împreună cu tatăl său și cu Kuzma, fratele cel mic, plecase atunci la cosit, ceva mai departe, la vreo cincisprezece kilometri de satul lor. Chiar în noaptea aceea, Kuzma începu să horcăie: ziua, cât fusese căldura mai mare, băuse, nădușit, apă din izvor, și-acum gâtul îi era „închingat' rău de tot. Tatăl îl trezi pe Matvei, dându-i poruncă să-l găsească pe Igrenka (cel mai iute căluț din câți aveau prin preajmă) și să plece degrabă spre sat ca să aducă de acolo niște lapte proaspăt (A. Calais, p. 138).*

Повтор звуков и повтор слов, а также наличие большого количества однородных членов расположенных на приблизительно одинаковом расстоянии друг от друга, создают определённый ритм:

*Теперь уж Матвею скоро шестьдесят, а тогда лет двенадцать-тринадцать было, – всё помнится та ночь.*

*Слились воедино конь и человек, и летели в чёрную ночь. И ночь летела навстречу им, густо било в лицо тяжким запахом трав, отсыревших под росой. Какой-то дикий восторг обуял парнишку: кровь ударила в голову и гудела. Это было как полёт, как будто оторвался он от земли и полетел. И ничего вокруг не видно: ни земли, ни неба, даже головы конской – только шум в ушах, только ночной огромный мир стронулся и понёсся навстречу (Рассказы, стр. 111).*

*Astăzi Matvei are aproape şaizeci de ani, pe-atunci n-avea decât vreo doisprezece sau treisprezece, dar noaptea aceea si-o aminteşte de parcă ar fi fost ieri. Calul şi călăreţul făcuseră parcă un singur trup – gonind prin beznă – iute, tot mai iute... Şi tot mai iute: îi năvălea sângele în obraz, îi vuiau urechile... (A. Calais, p. 139).*

Таким образом, на фонетическом уровне помимо звукоподражания и звукового символизма, рассматривается и ритм, выступающий как равномерное чередование ускорения и замедления ударных и безударных слогов, повторения образов, повторения мыслей и т.д.

Ритмическая организация рассказов основывается на повторе тем, образов, на параллельных конструкциях, на употреблении предложений с однородными членами, на специфическом расположении определения, и является



носителем значения, а не просто элементов, внешним по отношению к содержанию.

Анализ ритма даёт возможность понять состояние героев, их чувства и настроения. Проследим связь ритмического и эмоционального строя одного из отрывков:

*Тоскливо сделалось Матвею. Он лёг, хотел заснуть и не мог. Так до самого рассвета лежал, хлопал глазами. Хотел ещё что-нибудь вспомнить из своей жизни, но как-то совсем ничего не приходило в голову. Опять навалились колхозные заботы – „косить скоро...” (Рассказы, стр. 115).*

*Rău s-a mai întristat Matvei. S-a întins pe pat, a încercat să adoarmă, dar n-a izbutit. A răsărit și soarele, dar el încă mai sta cu ochii deschiși. A încercat să-și mai amintească și-acum câte ceva din trecut, dar nu și-a amintit nimic. Pe urmă l-au năpădit gândurile la tot soiul de treburi colhoznice... (A. Calais, p. 143).*

У А. Кручёных есть такое понятие – „фонетический сдвиг” (18). Оно почти безгранично по своему объёму, однако чаще всего такие „сдвиги” подразумевают нарушение фонетических границ слова (лексической единицы). Так, в рассказе *Как зайка летал на воздушных шариках* автор передаёт речь маленькой девочки, которая не умеет ещё хорошо говорить:

– *Мне незя много, – сказала умная Верочка.*

– *Папа, – вдруг даже приподнялась она на подушке, – а дядя Игой казочку ясказывай – п'о зайку... Ох, хoesенькая... (Рассказы, стр. 338).*

Особенности детской речи находим и в румынском переводе:

– *Da, eu n-am voie să văd plea multe, – zise Verocica cca deşteaptă.*

– *Tăticule, – îşi saltă ca deodată căpşorul din pernă: – mi-a spus unchiul Egol o poveste cu epuaşul... o poveste tale frumoasă!... (A. Calais, p. 372).*

Многие фонетические формы слов передают диалектное произношение тех или иных персонажей. Ср., например:

– *Садись. Чайку щас поставим.*

– *Отогреюсь малость... – выговор у парня был здешний, „расейский” (Рассказы, стр. 52).*

*За такие дела надо руки выдёргивать. Убил ты её, медведицу, а у ей двое маленьких. Подохнут (Рассказы, стр. 56).*

– *Поймают вить*, – сказал *Никитич* (*Рассказы*, стр. 59).

– *Ничо, служит пока* (*Рассказы*, стр. 60).

– *Поостынешь маленько, поймёшь: не было бы добрых людей, жись было давно остановилась* (*Рассказы*, стр. 62).

В переводе все эти диалектизмы, просторечия не нашли полного отражения, нужных эквивалентов, их передали посредством слов нейтральной лексики, что приводит к искажению замысла и образа: *шас* – *imediat*, *у ей* – *și avea*, *поймают вить* – *or să te prindă*, *ничо* – *n-are nimic*, *жись* – *viața* и т.д.

В большинстве случаев фонетические особенности произведения были переданы адекватно в румынском переводе:

– *Иолог, какой-нибудь?* – *спросил он* (*Рассказы*, стр. 53).

– *Ești cumva v-un giolog?*, *întrebă el* (*Florea*, p. 12).

Иногда их переводят перифразой:

– *Как же без ружьишка-то? Рыск?* (Рассказы, стр. 53).

– *Cum de umbli fără armă? – Îi primejdios* (Florea, p. 12).

Однако многие фразеологические формы не нашли должного отражения в румынском переводе, например, те, которые появляются в своеобразной речи старика Никитича из рассказа *Охота жить: пуцай, одёжа, ихнюю, не хочут, стретил, ездют* и другие, которые передаются словами нейтральной лексики.

К сожалению, зарегистрированы обратные случаи, когда в русском тексте отсутствуют особенности произношения, однако в румынском переводе они почему-то появились. Ср.:

*Как-то пришёл домой – сам не свой – жёлтый: не глядя на жену сказал...* (Рассказы, стр. 155).

*Veni într-o zi acasă, galben la față și zise c-un aer pierdut, încercând să nu se uite în ochii nevastă-si* (A. Calais, p. 100).

Румынский вариант, который содержит много лишнего и поэтому длинее, имеет и некоторый

отрицательный оттенок чувств. Предлагаем следующий вариант:

*Odată veni acasă întors pe dos, galben de supărare și fără să privească spre soție, spuse...*

Или другой пример:

*... Я деньги потерял... Сто двадцать рублей (Рассказы, стр. 155).*

*... Am pierdut toți banii. O sută și douăzeci de ruble... (A. Calais, p. 100).*

Отметим, что для русского языка чуждо сокращённое произношение сложных числительных, поэтому *сто двадцать рублей* нужно переводить *o sută douăzeci de ruble*. Сокращённое произношение сложных числительных свойственно больше румынскому языку. В русском языке переводимая румынская реальность *o sută douăzeci de ruble* будет выглядеть по-другому, но не *сто двадцать рублей*, а *стольник и двадцать баксов*.

### § 3. ПУНКТУАЦИОННЫЙ УРОВЕНЬ

Пунктуация – это не набор знаков, а их система, „и она лишь в целом, как система, соотнесена с тем, что есть в устной речи” (19). „Системный характер пунктуации может быть понят при функциональном и позиционном подходе к пунктуационным знакам. Функциональный подход ставит во главу угла назначение знаков препинания, цель их применения в тех сферах, где они используются: позиционный подход состоит в последовательном выделении различных сфер употребления знаков препинания (слово – предложение – текст) и специальных позиций знаков в каждой такой сфере (начало – середина – конец)” (20).

Основные и дополнительные функции знаков препинания охарактеризованы в трудах А. М. Пенковского, Н. С. Поспелова, А. Б. Шапиро, Б. С. Шварцкопфа, А. Б. Пеньковского, Р. З. Макаровой и многих других (21).

Пунктуации принадлежит важная роль в выдвижении элементов, значимых в эмоциональном и экспрессивном отношении, в передаче отношения автора к высказываемому, в намёке на подтекст, в подсказе эмоциональной реакции, ожидаемой от читателя. Стилистическая нагруженность различных знаков препинания в рассказах В. Шукшина неодинакова,

излюбленными являются тире и многоточие, указывающие на различного рода эмоциональные паузы.

В. Шукшин активно использует пунктуацию, поскольку это весьма действенное средство, позволяющее производить нюансировку текста. Пунктуационными средствами передаётся интонация живой, человеческой речи:

*Шурыгин хотел ещё как-нибудь обозвать дуру продащицу, но подошли вездесущие бабы.*

*– Дай бутылку.*

*– Иди промочи горло-то, – заговорили сзади, – Пересохло!*

*– Коже – пыльно!*

*– Руки чесались у дьявола... (Рассказы, стр. 240).*

*Șurâghin ar fi vrut să-i mai zică vreo câteva, însă tocmai atunci intrară în prăvălie niște babe. Or babele – se știe – își cam vâra nasul peste tot.*

*– Dă-mi, bre, o sticlă.*

*– Așa, așa, udă-ți și tu beregata, zise una dintre bătrâne. Că ți s-o fi uscat.*

*– Cred și eu, de-atâta prăfăraie.*

*– N-a avut de lucru, diavolul! (A. Calais, pp. 319-320).*

По словам А. В. Окладниковой, „язык переводов отличается гораздо более ригористичным характером по

отношению к усреднённой, стилистически нейтральной норме, чем язык оригинальных текстов на данном языке” (22). Иными словами, переводчики склонны к большей экспрессивности, чем просто литераторы, пишущие на том же языке. Об этом свидетельствует и следующий отрывок:

– *Чего эт меня проклинать-то возьмутся? От нечего делать?*

– *Де грех-то какой?*

– *Ваську Духанина прокляли – крест своротил? Наоборот, большим человеком стал...*

– *Тада время было другое. Кто тебя счас-то подталкивал рушить её? Кто? Дьявол зудил руки... погоди, тебя ишо и сама власть взгреет за это. Он вот, учитель-то, пишет, сказывали, он напишет куда следова – узнаешь. Гляди-ка, тогда устояла, матушка, так он теперь нашёлся. Идол ты, идол луноглазый (Рассказы, стр. 241).*

– *De ce să mă blesteme? N-au altceva de făcut?*

– *Păi ai păcătuît, neghiobule!*

– *Parcă pe Vaska Duhanin l-a blestemat cineva când a doborât crucea? Dimpotrivă, a ajuns om mare...*

– *Alea erau alte timpuri. Te-a pus cineva acu s-o dărâmi? Te-a pus? Necuratul ți-a dat ghes. Las' că ți-or găsi și chiar ai mari ac de cojoc. Învățătoru s-a și apucat să scrie, să facă plângere. Ai să vezi tu ce-o să pățești. Ian auzi, maică: pe*



*vremea ceea să rămână ea în picioare, și-acu' să te găsești tu s-o dărâmi! Ticălosule! (A. Calais, p. 185)*

Текст В. Шукшина весь пронизан эмоциями. Кажется, что пересказчик работает „поверх“ системы, узуса, однако пунктуационные экспрессы у него вполне регулярны, и их функции определяются достаточно чётко.

Многоточие передаёт оттенки состояний и чувств:

*Максим Яриков смотрел на жену чёрными, с горячим блеском, глазами... Стискивал зубы... (Рассказы, стр. 287).*

*Maxim Iarikov o aținea cu privirea ochilor săi negri, înflăcărați... Strângea din dinți (A. Calais, p. 358).*

Этой же стилистической цели служит и дефисная разбивка слов:

*– Дура! – вдруг срывался Максим, потому что вдруг ясно понимал: никогда он не объяснит, что с ним происходит, никогда жена Люда не поймёт его. Ни-когда! Распори он ножом свою грудь, вынь и покажи в ладонях душу, она на это скажет – требуха (Рассказы, стр. 288).*

*... Of, că proastă mai ești! Își pierdea el răbdarea, dându-și seama deodată, cu toată limpezimea, că niciodată nevastă-sa n-o să-l poată înțelege. Niciodată. De și-ar spinteca*

*pieptul, de și-ar scoate sufletul de acolo și i l-ar arăta, ea nu i-ar spune decât atât: păi ăla-i borhot!* (A. Calais, p. 359)

Однако в румынском переводе дефисная разбивка слова отсутствует, в чём, конечно, теряет только перевод.

В. Шукшин по-мастерски использует не только каждое слово, но и каждую точку, каждую черточку, каждую паузу для того, чтобы передать рассказ старика Никитича (*Охота жить*). В. Шукшин прибегал к многочисленным тире, чтобы определить мысли старика:

*Его умиляло, что они разговаривают с ним ласково, снисходительно похихатывают, а сами – оставь их одних, пропадают, как сосуденьки слепые. Ещё интересней, когда в партии две-три девки. Терпят, не жалуется. И все вроде – они такие же, и никак не хотят, чтобы им помогли. Спят все в куче. И конечно – не безобразничают. Доведись до деревенских – греха не оберёшься. А эти – ничего. А ведь бывают – одно загляденье: штаны узкие наденет, кофту какую-нибудь тесную, косынкой от мошки закутается, вся кругленькая – кукла и кукла. А ребята – ничего, как так и надо. Уважительные* (Рассказы, стр. 55).

*Îl înduioșă faptul că ei vorbesc prietenos, că râd ca să-i facă pe plac, dar, lăsați singuri, pier ca plozii cei neajutorați. E și mai interesant când în echipă apar două-trei fete. Rabdă, nu se jeluie. Și fac asta de parcă n-ar vrea să le ajute nimeni. Dorm*

toți laolaltă. Și nu se întâmplă nimic – nu-și fac de cap. În schimb, alea de la țară nu s-ar da în lături de la păcat. Pe când ăstea – nimic. Ba se întâmplă ca toate să arăte la fel: îmbracă pantaloni strâmți, o flanează cam strâmbă, se îmbrobodesc cu-o casâncă, strânse, rotunjoare – toate una și una, tocmai ca niște păpuși. Pe când băieții – n-au nimic deosebit, îs așa cum trebuie (Florea, p. 13).

Использование В. Шукшиным тире, зачастую, выходит за рамки существующих правил. Так, помимо конструкций с обособленными определениями, тире употребляется в своеобразных вопросно-ответных структурах, знаком тире отделяются придаточные части предложений от главных. Например:

– *А што я повёл иологов, пусть он никому не говорит. Заработает, мол, придёт – выпьёте вместе, а то старуха все деньги отберёт сразу. Запомнил? Щас мне давай на литровку – а то от Ефима потом не отвяжешься – и с богом. Патронов даю тебе... шасть штук. И два карточных – на всякий случай. Не истратишь, возле деревни закинь в снег подальше. Ефиму не отдавай – он хитрый, зачует неладное. Всё запомнил?* (Рассказы, стр. 76).

– *Și să nu spună la nimeni c-am condus giologi. O să câștige, cică, și-o să beți împreună, că dacă nu, bătrâna îi ia toți banii. Ții minte? Și-acum dă-mi de-o țuică – de Efim n-o să*

*scapi așa de ușor – și du-te cu Dumnezeu. Cartușe îți dau... șase bucăți. Și două cartușe cu alice grele – poate o să ai nevoie. Dacă nu le folosești, aruncă-le lângă sat, în zăpadă. Să nu le dai lui Efim – o să simtă că ceva nu-i în regulă. Ții minte tot? (Floreă, p. 30).*

В. Шукшин заменяет нормативную запятую на тире для того, чтобы выделить, подчеркнуть особо значимую часть предложения, привлечь к ней внимание читателя. Кроме того, эмоциональные паузы, отмеченные тире, позволяют заметить и понять мысль старика Никитича.

Но чаще эмоциональные паузы в рассказах указываются многоточием: они могут быть вызваны либо намеренно, либо в результате наплыва чувства. Многоточие может содержать и вербально не выраженное значение:

*– Эх вы... – Старик сплюнул жёлтую едкую слюну на снег. – Жить бы да жить вам, молодым... а вас... как этих... как угорелых по свету носит, места себе не можете найти (Рассказы, стр. 73).*

*– Ei, voi ăștia... – Bătrânul scuipă cu ciudă pe zăpadă, un scuipat galben și acru. – Ați vrea să trăiți, da așa să trăiți, voi,ăștia tineri... dar umblați ca nebunii prin lume, nu vă puteți găsi locul (Floreă, p. 28).*

Эмоциональная пауза в следующем примере указывает на имплицитную информацию: не любил, не уважал Тимофей своего тестя, с радостью бы его „засадил” да, приходится молчать, терпеть:

*– А с моей башкой – мне бы и в начальстве походить, тоже бы не мешало... Из меня бы прокурор, я думаю, неплохой бы получился, – Тимофей засмотрелся снизу в святые глаза Угодника. – Тестюшку, например, своего я бы тогда так законопатил, что он бы и по сей день там... За язычину его... (Рассказы, стр. 261).*

*– Pe urmă cu capul ăsta al meu, nu mi-ar fi stricat s-ajung și-un șef mai mare... Eu zic că aș fi putut ajunge și-un procuror, de pildă, Timofei câtă drept în ochii limpezi ai preafericitului. Pe alde socru-meu l-aș fi înfundat în cazul ăsta, de-ar mai fi stat și astăzi acolo, unde... Pentru limba lui, aia lungă... (A. Calais, p. 334).*

Графические средства облегчают читателю восприятие художественной информации и оказывают определённую помощь при толковании рассказов. Использование повтора отдельных звуков в составе различных слов (например, свистящих и шипящих согласных, передающих звукоподражание), многоточий, тире и эллиптических конструкций, часто вопросительных

даёт писателю возможность точно передавать душевные состояния и чувства персонажей, их движения, действия. И способствует этому своеобразное употребление средств графики, в частности, пунктуации.

#### § 4. СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ УРОВЕНЬ

У В. Шукшина часто использованы слова с экспрессивно-окрашенными морфемами. Чаще всего это уменьшительно-ласкательные суффиксы. Ср.:

*... Когда солнышко вышло, парень был уже далеко от просеки. Он не видел солнца, шёл, не оглядываясь, спиной к нему. Он смотрел вперёд (Рассказы, стр. 77; подч. нами – М.М.).*

*... Când ieși soarele, tânărul era deja departe de drumeag. Nu vedea soarele, mergea fără să privească, aplecat de spate, se uita înainte (Floreă, p. 31; подч. нами – М.М.).*

Здесь лучше передать русское слово *солнышко* либо *sfântul soare*, либо *blândul soare*.

Нередко встречаются и увеличительные суффиксы:

*Поп был крупный шестидесятилетний мужчина, широченный в плечах, с огромными руками (Рассказы, стр. 291).*

*Popa era un bărbat voinic, de vreo şaizeci de ani, lat în umeri şi cu nişte mâini enorme (Florea, p. 374).*

Предлагаем следующий перевод слова *широченный* *cu nişte umeri greoi*.

В. Шукшин широко употребляет окказиональные слова (23). Окказионализмы обычно считаются асистемными конструкциями (24), однако, вероятно, правильнее было сказать, что они являются не только нарушениями, но и более широкими, более тонкими реализациями системы, как считает языковед Э. Кошеру (25).

Окказионализмы отличаются от неологизмов по целому ряду признаков (26). При переводе на другие языки неологизмы передаются путём транслитерации, или описательно (27), окказионализмы же „переводятся” окказионализмами, чем косвенно доказывается:

а) их системность;

б) тождественность языков;

и, следовательно:

в) принципиальная переводимость художественного текста.

Сам термин *окказионализм* часто отождествляется с понятием „индивидуального авторского слова” (29).

Окказионализмы образуются не только в лексике, в словарном составе языка. Они существуют на всех уровнях языковой системы: в фонетике, в морфологии, в лексикологии, в фразеологии, в синтаксисе. На синтаксическом уровне, в частности, возникают новые, индивидуально-авторские сочетания слов. Для них применим термин „окказиональные сочетания слов”.

Изучение окказионализмов и окказиональных сочетаний слов имеет теоретическое и практическое значение. Оно необходимо для решения многих конкретных вопросов, связанных со словосочетаниями, лексической сочетаемостью слов, лексическим значением, языком и стилем писателя, культурой речи.

В языке произведений В. Шукшина многие лексические единицы живут новой непривычной для них жизнью. Например, у В. Шукшина звёзды – *острые*; свет – *стеклянный, грозный, свинцовый*; тишина – *сырая, тёплая, тонкая, печальная*; темнота – *лиловая, прозрачная, гибкая, отвратительная*; солнце – *косматое, чёрное, лохматое, пышное*; луна – *пыльная, серебряная*. Все эти окказиональные употребления нашли художественные средства отражения в румынском варианте текста: *stelele – înțepătoare; lumina – sticloasă, amenințătoare, plumburie; întuneric – liliachiu, străveziu, maleabil, odios; soare – ciufulit, negru, zburlit, pufos; lună – de argint, prăfuită*.

Для В. Шукшина создание окказиональных слов является сознательным стилистическим приёмом,



который создаёт стиль повествования автора. Таким образом, окказиональные сочетания слов, как и окказиональные слова, относятся к индивидуально-авторским средствам писательского языка. Они характеризуются следующими признаками: „принадлежностью к речи, ненормативностью, функциональной однообразностью, зависимостью от контекста, терпимостью, экспрессивностью, непредсказуемостью, синхронно-диахронической диффузностью, производностью, номинативной факультативностью” (30).

Окказиональные слова – это единицы лексического уровня. При их образовании происходит выход за пределы заданной сочетаемости морфем, т.е. нарушение морфематических связей. Таким образом, как при образовании окказиональных слов, так и при образовании окказиональных сочетаний слов происходит нарушение заданных системных отношений.

Окказиональное сочетание слов – это единицы синтаксического уровня. При их образовании происходит выход за пределы заданной сочетаемости слов, т.е. нарушение лексических связей. Образование окказиональных сочетаний слов нередко сопровождаются развитием значения в одном из компонентов, т.е. образованием индивидуально-авторской метафоры.

Анализируемый фактический материал показывает, что чаще всего употребление окказиональных сочетаний слов действительно сопровождается возникно-

веннем индивидуально-авторской метафоры, как в русском, так и в румынском языке: *Весна был жидкая – Primăvara era frumoașă; Пришло серенькое ремесленное утро – A sosit miorăța dimineată meșteșugărească; Выползло косматое клюквенное солнце – S-a strecurat un soare ciufulit cu răchițele.*

В последнем примере румынский вариант содержит семантическую ошибку, так как словосочетание *клюквенное солнце* указывает на цвет (красный, алый), что абсолютно игнорировано румынским переводчиком. Предлагаем следующий перевод: *se strecura un soare ciufulit (zburlit), de culoarea roșie a răchițelor.*

Во всех этих примерах один из компонентов словосочетания как бы испытывает семантическое смещение. Проф. Б. А. Ларин назвал эти семантические смещения „обертонами смысла”, т.е. семантическими элементами, которые нами воспринимаются, но не имеют своих знаков в речи, а образуются из взаимодействия совокупности слов” (31).

Разрушая нормы языковой сочетаемости и соединяя слова, семантические поля, которые не пересекаются в языке, В. Шукшин вкладывает в нормативную семантику своё индивидуально-авторское значение, имеющее ярко выраженную экспрессивную окраску. Большинство окказиональных сочетаний слов несут в равной степени семантическую и эмоциональную окраску.

Но есть другой тип окказиональных сочетаний слов. Их появление в языке писателя мотивировано одной единственной, но весьма существенной для художественного произведения целью – усилить экспрессию слова и шире: экспрессию микроконтекста, которым является словосочетание. В этих окказиональных сочетаниях слов индивидуально-авторской метафоры не образуется. Например: *Он уже примирился с тяготами неминуемой славы*. Слово *неминуемой* близко по значению к прилагательному *неизбежный*, но сочетается с чем-то нежелательным, и это ограничивает его сочетаемость в русском языке: *неминуемая беда, неминуемая война, неминуемая гибель*. Нельзя сказать и *неминуемая победа*. Но именно это сознательное нарушение, существующее в языке сочетаемости слов, доказывает, что в данном фрагменте идёт речь об отрицательном отношении к своей славе, и, следовательно, употребляемое здесь словосочетание *неминуемая слава* мотивировано условиями контекста. Ср. перевод: *El de-acum s-a împăcat cu povara iminentei slăvi*.

Анализ фактического материала показывает, что В. Шукшин чаще всего использует такие сочетания слов, в которых окказиональная сочетаемость сопровождается развитием индивидуально-авторской метафоры. Им присуща наивысшая степень новизны, необычности, а значит, и экспрессии:

– *Куда ты со своим поршнем?*

*Шофёр засмеялся.*

– *Кому это?*

– *Жене.*

*Тут только все замолкли.*

– *Кому? – спросил Рашпель.*

– *Клавке.*

– *Ну-ка...*

*Сапэжок пошёл по рукам... (Рассказы, стр. 200).*

– *Unde-ți vâri, mă, lopata?*

*Șoferul râse.*

– *Pentru cine-s?*

– *I le-am luat nevesti-mi.*

*Abia în clipa aceea tăcură cu toții.*

– *Cui, mă? – întrebă Rașpel.*

– *Lu' Clavca.*

– *Ia s-o văd și eu (A. Calais, p. 215).*

Здесь слово *поршень* употребляется вместо *рука*, *ладонь*, румынский бытующий эквивалент будет *sazma*. Окказионализм *офанареть* был переведён традиционным румынским *a săria*; мы предлагаем более экспрессивный *te-ai nasolit, mă?*

– *Ты что, офанарел? Сергей взял сапэжок у Рашпеля (Рассказы, стр. 200).*

– *Ai căpiat, mă? Serghei luă cizmulița din mâna lui Rașpel* (A. Calais, p. 215).

Очень часто В. Шукшин создаёт слова, которые производят впечатление диалектных или жаргонных, хотя и не зарегистрированы в словарях народных говоров и в словаре В. И. Даля:

*Сергей ни с кем не продосвиданькался... Не пошёл со всеми вместе...* (Рассказы, стр. 202).

*Serghei nu-și luă rămas bun de la nimeni. Nici nu merse laolaltă cu ceilalți* (A. Calais, p. 217).

В. Шукшин использует авторские окказионализмы для характеристики персонажей, их речи. Ср.:

– *Поэтому позвольте вам заметить, товарищ кандидат, что кандидатство – это ведь не костюм, который купил раз и навсегда. Но даже костюм и то надо иногда чистить. А кандидатство, если уж мы договорились, что это не костюм, тем более надо... поддерживать* (Рассказы, стр. 250).

– *Și tocmai de aceea, permiteți-mi să vă spun, domnule candidat, că titlul ăsta al dumneavoastră nu-i ca un costum: l-ai*

*cumpărat și gata, nu te mai doare capul. Costumul îl mai duci când și când la curățat, pe câtă vreme titlul de candidat, o dată ce am convenit că nu-i un costum oarecare, să știți că trebuie întreținut cum se cuvine* (A. Calais, p. 300)

В румынском варианте кандидатство было переведено нейтральным *titlu de candidat*, однако, таким образом, потерялась та изюминка ироничности, свойственная русскому контексту, внесённая окказионализмом *кандидатство*. Мы предлагаем, чтобы русский окказионализм был переведён на румынский язык также окказионализмом – *candidăție*, что вполне сохранило бы иронию русского текста.

Неудачно, на наш взгляд, был переведён и шукшинский окказионализм *микитим*, т.е. 'кое-что соображаем':

– *Мы тут тоже немножко... „микитим”* (Рассказы, стр. 251).

– *Suntem și noi, ăștia, oameni mai... descuiați* (A. Calais, p. 301).

Правильнее бы звучало: *Suntem și noi oameni cu „diblă”/ Mai avem și noi câte ceva în căpățâna noastră*.

Следует однако отметить, что большинство шукшинских окказионализмов были адекватно переданы

на румынский язык посредством своеобразной лексической аддиции и можно считать, что некоторые употребления слов, которые сами по себе стилистически не всегда маркированы, однако в определённом контексте (рядом с более употребительными словами) становятся таковыми.

## § 5. ЛЕКСИЧЕСКИЙ И ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ УРОВНИ

При изучении слова на лексико-семантическом уровне необходимо выявление общеязыковых сем в смысловом объёме слова, а также „актуальных” (32), „колеблющихся” (33), „окказиональных схем” (34) в его периферийной структуре; изучение способов актуализации эстетических возможности слова, его места и поведения в художественном целом. При этом лексический уровень языковой системы поставляет слова, а синтаксический обнаруживает валентностные связи, разрешённые и рекомендованные лексико-семантической системой.

Слово в этом случае может поглощать отражение других звеньев языковой системы (35) или проецироваться на новые смысловые и эмоциональные плоскости.

„Всё искусство художника состоит в том, чтобы направить возможные и необходимые, хотя и печёткие ассоциации по определённом пути” (36), диктуемому идеей, композицией, системой образов произведения, нравственной и эстетической позицией писателя.

Лексико-семантические единицы, идеозначимые языковые единицы являются опорой художественного целого, его стержнем. Их ассоциативные связи обусловлены языковой и образно-содержательной сферой. Это „идеопульсары” (37), смысловые волны, которые несут и реализуют сюжетную и эстетическую информацию. Через них выявляется мир людей и смыслов.

Значение слова имеет несколько своих проявлений. Слово-ономатема, рассматриваемое вне контекста обладает обобщённым значением потенциального типа. Слово-синтагма, функционирующее в составе предложения представляет собой реализацию одного из системных семантических вариантов, соотносённую с определённым типовым контекстом. Но каждый такой вариант может иметь не одну реализацию на уровне конкретных словоупотреблений. В конкретных словоупотреблениях представлен смысл – предельно актуализированное проявление значения слова во всём объёме его денотативного, сигнификативного и коннотативного содержания.



Смысл слова в художественном тексте особенно ёмок. Для создания этого смысла писатели используют не только все наличные средства языка, но и все его потенциальные возможности. В случае необходимости они создают образования окказионального типа, активизируют поистине безграничные возможности семантического варьирования слов в условиях разнообразных контекстов.

Обращаясь к текстам В. Шукшина выявляется, с одной стороны, такие словоупотребления, в которых наблюдается чуть заметный сдвиг в значении, возникший в результате контекстного акцентирования отдельных сем. Например: *И у Фили всё возматало в груди – всё доброе и злое, – когда про Сашу говорили плохо (Залётный).*

Глагол *восставать* реализует здесь своё значение 'выступить против кого-то, воспротивиться чему-то', которое является конструктивно-обусловленным, предполагающим наличие в контексте семантической позиции „противника” Во фразе эта позиция не представлена в связи с чем, в значении глагола акцентируется не столько готовность к борьбе, сколько готовность к защите. В румынском варианте этот глагол был переведён адекватно: *a fierbe totul în el*.

Более высокая степень необычности проявляется в тех случаях, когда глаголы, обозначающие сугубо человеческое действие, поступки сочетаются с неодушевлёнными существительными, например: *река*

вздыхала, бормотала, шарилась, смеялась; ветер прохаживал, весна работала и т.д., которые удачно были переведены на румынский язык: *râul suspină, murmura, se lovea, râdea; vântul se plimba; primăvara lucra.*

Наиболее необычными и выразительными являются сугубо авторские словоупотребления глагольного типа: *Вуски вываливались от боли – I se desfăceau tâmpilele de durere; Инженер отвалил от своего мотоцикла – Inginerul a turnat din motocicletă lui.*

В последнем примере переводчик вовсе не понял значения слова „отвалить“ и, следовательно, переосмыслил всё предложение. Таким образом перевод звучит не только неверно, но даже бессмысленно. Правильный перевод: *Ingineru s-a depărtat de motocicletă* или *Ingineru s-a topit (s-a uşchit) de lângă motocicletă sa.*

Как видно из примеров, они не всегда нашли лингвистические средства отражения и в румынском варианте текста.

Эффект национального колорита в произведениях достигается различными приёмами. Важным компонентом в строго продуманном принципе организации художественного материала В. Шукшина, что и определяет его индивидуальную стилистически замкнутую систему, являются диалектизмы, профессионализмы, арготизмы.

В. Шукшин использует диалектизмы с ярко выраженной этимологической паспортизацией. В

тематическом плане подобные „выражения” обозначают названия предметов, явлений, характерных для географической среды, культуры, материального быта или общественно-исторические особенности определённого народа. В научной литературе такие слова часто обозначены термином „реалия” (38).

Такие слова, хотя и составляют незначительную часть словаря В. Шукшина, естественно сливаясь с гомогенной тканью художественного текста, всегда действительны в создании эффекта подлинности описываемого. Некоторые из них являются ключевыми в произведении, выступают в качестве стиля, играют определённую роль в раскрытии художественного замысла писателя, рельефно подчёркивают национальное, жанровое своеобразие произведения. Наличие этого пласта лексики в исследуемых произведениях оправдывается и логически – они не поддаются переводу, или нет точных соответствий в данных языках. Если такие слова становятся достаточно известными и фиксируются толковыми словарями, их семантика всё-таки, как правило, определяется далеко неточно, при помощи описательного оборота, в котором главным компонентом является слово с обобщённым значением.

Вводя словс-реалию в языковую ткань произведения, В. Шукшин пользуется различными стилистическими приёмами. Один из них является развёрнутый художественный контекст, семантико-стили-

тическим ядром которого является слово-реалия с подробным историко-этнографическим комментарием. Так, например, поясняются слова, связанные с определёнными национальными героями: *ce cântec zic c-ar cânta ăsta? Schimbă vorba celălalt. – Cărbunarul? un cântec despre Ermac Timofeevici* (Calais, p. 118). Переводчик ссылкой объясняет кто был Ермак Тимофеевич: *Tovarășe Pupcov, zise, partidul și guvernul îți încredințează o misiune de cea mai mare răspundere*. В данном контексте фамильное имя характеризует самого персонажа, поэтому переводчик А. Калаис ссылкой объясняет: *Pupcov – de la pupoc 'buric'*.

Некоторые слова-реалии остаются инкрустациями в румынском языке:

*Поп с похмелья придумал. Я его мерина гривастого, разок стукнул, за это, когда сопровождал в ГАУ в тридцать третьем году* (Рассказы, стр. 135).

*Că i-a trăsniț așa prin minte lu' popa al nostru de bețiv ce era. Pentru asta i-am ars și eu una zdravănă, când l-am escortat la GPU* (Calais, p. 350).

К подобным обширным историко-этнографическим пояснениям В. Шукшин прибегает очень редко. Но приём этот, на наш взгляд, оправдан. Как правило, таким образом поясняются реалии, обозначающие предметы и понятия, давно вытеснённые из жизни и

мало кому известные в наши дни. Слова им обозначающие, непонятны не только для носителя языка, но уже давно стали абсолютными архаизмами и в кровной для них языковой среде.

В. Шукшин, будучи родом из Алтайского края, широко использует местные говоры. В большинстве случаев писатель объясняет диалектизмы с помощью ссылки, которая уже в румынском переводе представлена в самом тексте:

*Вас бы хоть учили маленько как быть в тайге одному... А то посылают, а вы откуда знаете! Я вон лонись (ссылка: в прошлом году) нашёл одного, вытаял весной (Рассказы, стр. 54).*

*Barem de v-ar învăța oleacă să vă descurcați singuri în taiga... Ei fac bine de vă trimit, și voi de unde să știți? Anul trecut am găsit unul – era prin primăvară... (Florea, p. 124).*

Иногда В. Шукшин сначала вводит в текст диалектизм, а потом объясняет его:

– *Это называется покати́л бочку*, – сказал кандидат.

– *Ты что, с цепи сорвался?* (Рассказы, стр. 301).

При переводе также сохраняется этот приём: *Asta chiar că înseamnă că iei omul la mișto, – zise candidatul. Ce ai taică, ai căpiat?* (A. Calais, p. 301).

Другой пример:

*Вы же когда сдавали кандидатский минимум, вы же не „катули бочку” на профессора. Верно? – Глеб встал. И „одеяло на себя не тянули”. И „по фене не болтали”. Потому что профессоров надо уважать – от них судьба зависит, с нами же можно „по фене болтать”. Так?* (Рассказы, стр. 251).

*Doar atunci când vă dădeți examenul de candidat n-ați stat să luați „la mișto” profesorul, nu-i așa? Gleb se ridică în picioare. Și nici să trageți bărbi, nici să-i luați maiul. Căci un profesor trebuie respectat, de el depinde însăși cariera omului, în timp ce de noi nu depinde nimic, nouă ne puteți lua maul oricând. Nu-i așa?* (Calais, p. 301).

Слова-реалии в большинстве случаев в румынском тексте объясняются спиской-пояснением: *Am sub sobă o sticlă de samogoncă*. Замечание переводчика: *Samogoncă – rachiu de casă, basamac* (Popa, p. 189).

Другой пример: *Unul din cei veniți spuse că a auzit pe uliță, când venea, un cântec. Băiatul cânta o ciastușcă, așa, ca la*

țară. Замечание переводчика: *Ciastușcă – cântec cu strigături, specific folclorului rusesc* (Popa, p. 186).

Приведём ещё один пример, когда в тексте встречаются такие слова-реалии, которых в румынском переводе невозможно передать иначе, чем объяснением:

– *Ты верующий, что ли? Кержак наверно? – Кержак! Стал бы кержак с тобой водку пить* (Рассказы, стр. 61).

– *A, ești credincios, Kerjac, desigur? – Kerjac! Ce, aș fi stat cu să beau cu tine votcă?* (Florea, p. 18).

Замечание переводчика: *Kerjac – sectă care respectă cultul religios după stil vechi.*

Некоторые реалии в румынском переводе передаются при помощи транслитерации: *Поляна на взгорке, на поляне* – *избушка* – *Pe un delușor se află o poiană, iar în poiană o izbușcă.*

Однако зарегистрированы случаи, когда слова-реалии несут особо важную информацию в художественном замысле произведения, в них сосредоточен весь стилистический фокус контекста и, к сожалению, это невозможно передать в румынском варианте. Ср., например:

*И газеты тоже читаем, и книги случается, прочитываем... и телевизор даже смотрим. И представьте*

себе, не приходим в бурный восторг ни от КВНа, ни от „Кабачка «Тринадцать стульев»”. Спросите: почему? Потому что там та же самонадеянность. И гонорар на пятерых Чаплиных. Скромней надо (Рассказы, стр. 251).

*Mai răsfoim și noi și ziare, mai citim noi și câte-o carte... Ba chiar ne uităm și la televizor. Și închipuiți-vă că nu toate emisiunile ne lasă muți de admirație. Și știți de ce? Pentru că și acolo s-au aciuat câte unii, de nu le ajungi cu prăjina la nas. Lasă, zic ei, că spectatorii înghite orice. Și-nghițim, desigur, că n-avem încotro. Numai că nu trebuie să se creadă că acolo nu se află decât genii. Pentru că, vorba aia, ne mai pricepem și noi. Ar trebui mai multă modestie, zău așa (A. Calais, p. 301).*

Ярко выраженный стилистический эффект достигается здесь употреблением фактов и понятий с сугубо национальными значениями и с необычной референтной отнесённостью. Тезаурус румынских читателей не содержит информации о передачах типа КВН и др. (занимательные, весёлые телепередачи-конкурсы, типа румынских Robingo, Te uiți și câștigi и др.). Здесь можно было либо заменить эти названия румынскими, хорошо известными телепередачами, либо перенести центр юмора на другие элементы текста, употребив аддитивность, что в некоторой мере и сделал переводчик. Аддиции (добавления) служат, в отдельных



случаях, средством компенсации смысловых потерь при переложении текста с чужого языка.

Интересная ситуация и в следующем отрывке:

– *Люблю по носу шелкнуть – не задирайте выше ватерлинии! Скромней, скромней надо, дорогие товарищи! (Рассказы, стр. 252).*

– *Să știți că-mi place să-i dau omului peste nas: nu te înfumura, neică, prea tare! Fiți mai modești, dragi tovarăși!... (Calais, p. 301).*

В этом примере, благодаря контрасту между „научным” и „просторечным” стилями усиливается пародийный эффект высказывания. В. Шукшин вообще не упускает возможности поиграть словом там, где ресурсы русского языка это позволяют. В румынском варианте отсутствуют отдельные детали, передающие комическое. Предлагаем: *Îmi place să-i dau omului peste nas: nu te holba, neică, numai spre nori/ nu te pune, neică, în rând cu îngerii.*

Другой пример:

– *Посмотрим, посмотрим, – неопределённо пообещал Глеб. – Кандидатов сейчас как нерезанных собак.*  
– *На такси приехал...*

– *Ну, марку-то надо поддержать*, – усмехнулся Глеб.

– *Пишется Ливерпуль, а читается Манчестер. Мы все учились понемногу* (Рассказы, стр. 246).

– *Om vedea, om vedea, – făcu el într-o doară. Candidați din ăstea sunt acum câtă frunză și iarbă.*

– *Cică ar fi venit cu taxiul.*

– *Пăи ca să arate și el cine el, – râse ironic Gheb* (Calais, p. 294).

Здесь переводчик довольно интересно обыгрывает выражение *кандидатов сейчас как нерезанных собак*, но прибегает к несоответствующему оригиналу переводу сочетания: *Ну, марку-то надо поддержать*. Наш стилистический эквивалент: *Păi trebuie să-și țină rangul*.

Таким образом, слова-реалии в произведениях В. Шукшина являются одним из важных компонентов, определяющим стилистическую систему писателя. В анализируемых текстах встречается определённое количество слов, взятых непосредственно из алтайских говоров, однако перенасыщения художественной ткани данной категорией лексических единиц не происходит. В. Шукшин очень осторожно подходит к их употреблению, они не нарушают стилистического единства произведения, использование их является художественно мотивированным и логически оправданным.

Стилистическое своеобразие художественного текста заключается и в широком использовании фразеологизмов, поскольку они, в своей основной массе, обладают значительным экспрессивным материалом. В. Шукшин широко использует как народные фразеологизмы, так и индивидуальные. Приведём лишь несколько примеров народной фразеологии, которые были переведены эквивалентами из румынской фразеологии:

*Глаза у Броньки сухо горят, как угольки поблескивают (Рассказы, стр. 137).*

*Lui Bronca ochii îi scânteiază ca niște tăciuni aprinși (Calais, p. 352).*

*Дорогие мои пальчики, спите спокойно до светлого утра (Рассказы, стр. 131).*

*Dormiți în pace, dragele mele degete, până la ziua de apoi (Calais, p. 344).*

Не ограничиваясь привлечением богатой экспрессивной народно-разговорной фразеологии, писатель создаёт по моделям фольклорных фразеологизмов свои собственные образцы, мало чем отличающиеся от истинно народных:

– *Давай, давай, раскачивай, барабанные перепонки, больше влезет, – говорил отец (Рассказы, стр. 263).*

– *Aşa, aşa, zise taică-său, atăcaţi timpanele. În felul ăsta bagi mai bine în cap (Calais, p. 336).*

В переводе данный фразеологизм потерял свою свежесть, автор передал его через *atăcaţi timpanele*. Мы предлагаем эквивалент: *destupaţi urechile (timpanele), scoateţi doarele din urechi*.

В следующем примере зафиксирован авторский фразеологизм, который был переведён путём компенсации, т.е. переводчик употребляет экспрессивные лексемы румынского языка, запуская в язык перевода механизмы, подобные тем, что породили их в языке оригинала.

*Нальют глаза-то и начинают (Рассказы, стр. 184).*

*Cum se aghezmuiesc ăştia, cum încep (Florea, p. 321).*

Большинство лексико-семантических средств русского языка были переведены такими же способами румынского языка:

*Очередь двигалась медленно, мужики без конца повторяли (Рассказы, стр. 185).*

*Rândul înainta anevoie, oamenii cereau „repetir” la nesfârșit (Florea, p. 322).*

*Нет, они двухжильные, что могут выносить столько (Рассказы, стр. 185).*

*Nu, că-s pe drept cuvânt de fier, de pot îndura atâtea (Florea, p. 322).*

*На охоте надо и про табачок забыть, и рот чаем прополоскать, чтоб от тебя не разило за версту, и одежду лучше всего другую надеть, которая на улице висела, чтоб жильём не пахло (Рассказы, стр. 70).*

*La vânătoare până și de tabac trebuie să uiți, să-ți clătești gura cu ceai, ca să nu duhnești de la o poștă, și mai bine să îmbraci alte haine, care au stat agățate afară, să nu miroase a om (Florea, p. 205).*

Как известно, народно-разговорная фразеология в своей основной массе обладает значительным экспрессивным потенциалом. Экспрессивность достигается различными способами, среди которых не последнее место отведено так называемой звуковой симметрии – конструктивному элементу народной поэтики. Звуковая симметрия, несомненно, является результатом стремлений

человека к ритмичности, гармонии во всём, в том числе и речи. Можно говорить о паличии определённого ритма в расширенном понимании в некоторых фразеологических единицах, являющиеся миниатюрными застывшими художественными произведениями создателя, имя которого – народ. К таким элементам поэтики, наблюдаемым в народно-разговорной фразеологии, можно отнести рифму, ассонанс и аллитерацию.

В. Шукшин употребляет „рифмованные фразеологизмы” для достижения большей экспрессивности: *Кто с перебивом, тому – перевивом; У нас говорят: марток – надевай двое порток.*

Следует заметить, что данные фразеологизмы были переведены также рифмованными словосочетаниями: *Cine mă-ntrecupe, sticloanța s-o destupe; La noi se spune: în martic n-ai ce face, umbli cu două cojoace.*

Неадекватным и ненормативным эквивалентом был переведён индивидуальный фразеологизм: *Тонкий намёк на толстые обстоятельства: Începuse adică omul să bată încotrova.* Ближе и адекватнее будет: *Să bată șaua să pricisără iara.*

Некоторые фразеологические обороты не нашли правильного толкования в румынском языке. Так, например, выражение *согнуть кого-либо в дугу* можно перевести *a frânge cerbicia cuiva*, однако в тексте оно было переведено глаголом *a se cocoșa*. Данный фразеологический оборот *согнуть в дугу* следовало бы перевести

соответствующим фразеологическим оборотом румынского языка, во-первых, потому, что, как известно, фразеологизмы несут более экспрессивно-эмоциональную окраску в языке, во-вторых, это привело бы к избежанию ненужных лексических повторений, ибо глагол *a se cocoşa* использован и при переводе фразеологизма *согнуть кого-либо в дугу* и в следующем предложении при переводе слова *согнуться от чего-либо*. Ср., например:

– *Много ли ты припевал? Ты-то... Самого-то чего в такую дугу согнуло? Если хорошо-то жил – чего согнулся? От хорошей жизни?* (Рассказы, стр. 398).

*Poate ai dus-o tu ca-n poveşti? Uită-te la tine... De ce te-ai cocoşat în halul ăsta? De ce te-ai cocoşat, mă, dacă ai dus-o așa de bine?* (Calais, p. 167).

Довольно удачен перевод фразеологизма *жить припеваючи*:

– *Думал, будешь жить припеваючи? Не-ет, так не бывает* (Рассказы, стр. 398).

*Ai crezut c-ai s-o duci ca pe roze? Nu-i, frăţioare, așa ceva nu se poate* (Calais, p. 167).

Данному русскому выражению *жить припеваючи* также подходят такие румынские эквиваленты, как: *a trăi fără griji, a huzuri, a trăi ca-n sânul lui Avram*.

Фразеологизм *полезло горлом* также был воспроизведён на румынский язык только одним словом *răbufni*, хотя желательно было бы передать соответствующим фразеологическим оборотом румынского языка *a ieși pe nas cuiva*. Ср., перевод:

– *Не любила она тебя, вот у тебя горе-то и полезло горлом теперь* (Рассказы, стр. 398).

– *Nu te-a iubit Maria, d-aia ți-a și răbufnit acum neceazul* (Calais, p. 167).

Иногда фразеологический оборот переводится нейтрально в румынском языке, хотя есть соответствующие идиомы. Ср.:

– *Это – знамо дело, – согласился Никитич* (Рассказы, стр. 398).

– *Știu, se învoi Nichitici* (Calais, p. 167).

Мы предлагаем эквиваленты: *E lucru sfânt, se învoi Nichitici* или: *Clară treabă, se-nvoi Nichitici*.



Удачно на наш взгляд переведены некоторые лексемы, значение которых приобретено в контексте, не будучи заложено в семе слова. Например, глагол *отломить* – ‘отделить, сломать, переломать’, в шукшинском употреблении получает другой смысл, который адекватно был переведён на румынский язык фразеологизмом:

*Отломил смолоду кусок счастья – живи да радуйся* (Рассказы, стр. 398).

*Doar ți-a surâs norocul în tinerețe – să te tot fi bucurat de el* (Calais, p. 167).

Иногда переводчик отклоняется от текста, что ведёт к неточному переводу. Ср., например:

– *Не любила она тебя, вот у тебя горе-то и полезло горлом теперь. Нечего было и хватать тогда. А то приехал – раз, два – увезли!... Обрадовались* (Рассказы, стр. 398).

– *Nu te-a iubit Maria, d-aia ți-a și răbufnit acum necazul. Trebuia să te fi gândit la asta din timp. Căci ai venit atunci, una-două și ai luat-o cu tine. Mult te-a mai ținut bucuria, ce să zic!...* (Calais, p. 167).

Предложение *Нечего было хватать тогда* лучше было бы перевести *nu trebuia s-o ici atunci*, однако оно переведено совсем по-другому, что не имеет ничего общего с контекстом.

Непонятым остаётся и перевод последнего предложения *Обрадовались – Mult te-a mai ținut bucuria, se să zic*, вместо простого и адекватного *mare bucurie/ mare scofală*.

## § 6. МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ

Слово, опрокинутое в тему и идею художественного замысла реализует свои возможности на фонетическом, словообразовательном, морфологическом, синтаксическом и тропическом уровнях, образующих у каждого художника свою систему, в которой отражается его восприятие мира, его творческий почерк.

Выражению содержания, общей направленности произведения, в частности, показу духа простого русского человека, передаче его ритмом повествования значительно способствует глагольная лексика как конструктивное ядро.

I. У В. Шукшина глаголы употребляются необычно, особенно это проявляется когда действие прямо

эксплицировано в глаголе, а смысл другого, сопровождающего его, подсказывается контекстом. При этом смысл самого глагола изменяется, поскольку в него имплицитно включается информация и о сопровождающем действии. Случаи однословного выражения сложной ситуации, включающей в себя не одно действие, а комплекс действий, в текстах рассказов В. Шукшина многочисленны. Попробуем охарактеризовать их:

1. Денотативная двойственность смысла глагола может создаваться и выявляться за счёт морфологического контекста, в частности, предложно-падежных дополнений. В таких случаях при глаголе имеется дополнение, необходимое для него, но типичное для другого глагола, смысл которого имплицитно присутствует в содержании фразы в качестве сопутствующего действия. Например:

– *У нас, например, такими бумажками не швыряются* (Рассказы, стр. 79).

– *La noi de-o vorbă nu se azvârle pe jos cu așa hârtii* (Pora, p. 208).

Данное выражение лучше перевести таким образом: *La noi, de exemplu, nu se aruncă banii în stânga și-n dreapta*, однако переводчик исходил из морфологического

контекста и в румынском варианте глагол сохранил дополнение.

2. Представление о сопутствующем действии может передаваться и с помощью ближайшего к глаголу лексического контекста. Например:

*Все сели за стол. Глеб пока помалкивал, но – видно подбирался к прыжку* (Рассказы, стр. 246).

*Se așezară cu toții la masă. Se așează și Gleb. Deocamdată își ținea gura. Se vedea însă cât de colo că este gata să se năpustească* (Calais, p. 249).

Смысл глагола *подбираться* в данном случае ‘готовился к действию, незаметно приближаясь к нему’ был адекватно переведён в румынском варианте.

Ещё один пример: *И сразу у него распускалась в душе тихая радость* (Алёша Бесконвойный), где глагол *распускаться* имеет в этом контексте смысл ‘наступало, расцветало’, значение фразеологически связано с растениями, чаще всего с цветами: *Și odată i-a înflorit în suflet o bucurie liniștită*.

3. В ряде случаев комплексная значимость глагола создаётся за счёт парадигматических ассоциаций, подкреплённых соответствующим контекстом. Например:

Максим весело посмотрел на племяша, дотянулся к нему, хлопнул по щеке (Наказ), Глаголы *дотянуться*, *потянуться* близки формально и по смыслу, различаются же они семами, манифестируемыми приставками и предлогами. Глагол *дотянуться* выражает два действия в комплексе *дотянуться, подавшись вперёд, протянув руку*. При этом смысл одного действия (дотянуться) эксплицирован в приставке, а смысл другого (потянуться) – в позиции к нему. Из двух румынских вариантов соответствующих глаголов, предпочтение отдаётся *a se întinde până la...*, который выражает более эксплицитно комплексную значимость русского глагола.

Такая же семантическая контаминация может произойти в оппозиции, объединяющей возвратный глагол с соответствующим невозвратным. Двойной смысл, например, имеет глагол *оглянуться* в конструкции: *Это тоже дорогая минута – посидеть, покурить. Тут уж Алёша любил оглянуться по своему хозяйству*. Глагол *оглянуться* обогащается здесь смыслом глагола „оглядеть“, так как сам он не предполагает связанности с определённым объектом (смотреть вокруг), и контекстная позиция *по своему хозяйству* – необычная для него, но характерна для глагола *оглядеть* (своё хозяйство).

4. Часто комплексный смысл глаголов возникает в результате амбивалентности, когда в словоупотреблении одновременно реализуется не одно, а два варианта

значения. Так, в предложении: *А вокруг пона подбочася, мелко работал Максим и бабьим голосом вторил* (Рассказы, стр. 298). У глагола *работать* реализованы два системных значения:

- а) заниматься каким-либо делом;
- б) усиленно двигать какой-либо частью тела.

Если учесть, что контекст уточняет характер *дела* (танцы), общий синтетический смысл глагола *работать* здесь сводится к значению 'двигая телом, танцевать, относясь к этому серьёзно, как к делу'. Это значение переведено на румынский язык таким образом: *Ocolindu-l pe popa, sălta mărut din picioare Maxim Iaricov. Își puse mâinile în șolduri și, răcnind cu glas de muiere, îi ținea popii isonul* (Calais, p. 368).

5. Особая семантическая ёмкость и выразительность глаголов может быть обусловлена теми возможностями, которые связаны с различиями в степени абстрактности – конкретности их значений, В. Шукшин широко использует эти возможности. Например, глагол по преимуществу обобщённый, употреблён в конкретном значении. Ср.: *Петька с удивлением и горечью постигал, что теперь ночь* (Рассказы, стр. 410), что также нашло своё отражение в румынском переводе: *Potea începu să se dumcrească încet-încet și cu destulă amărăciune că afară e, într-adevăr, noapte* (Calais, p. 267).

Таким образом, содержание глагола изменяется, обогащается, становится двуплановым.

6. Весьма часто В. Шукшин использует один глагол, преимущественно конкретно-физического действия, для передачи целого комплекса реакции персонажа, выявляющий его внутренний облик. Например: *Официантка захлопнула блокнотик. – Подумайте, потом позовёте (Случай в ресторане).* Действие, обозначенное глаголом *захлопнула* само по себе является знаком, выражающим целый комплекс чувств, мыслей, взглядов персонажа, определяющим его поведение в данной ситуации. В румынском варианте эти тонкости адекватно передаются перифразой: *Ospătara închise cu zgomot carneţelul: – Mai gândiţi-vă, şi după aceea să mă chemaţi* (Florea, p. 68).

При характеристике персонажей с профессиональной точки зрения писатель предельно лаконичен. Он называет только одно из действий – типичное для какой-либо профессии, часто не главное, но конкретное, которое передаёт представление о профессии персонажа. Например:

*Баев всю жизнь проторчал в конторе... всё кидал и кидал эти кругляшки по счетам, за целую жизнь, наверно, накидал их с большой дом (Беседы при ясной луне; Рассказы, стр. 315).*

*Baev ăsta își făcuse veacul pe la tot soiul de cancelarii – mânuind pretutindeni bilele acelea de lemn pe sârmele abacurilor: dacă le-ai fi pus grămadă pe toate câte le vânturase el de-a lungul anilor, ar fi ieșit fără îndoială o movilă de casă (Calais, p. 253).*

Для В. Шукшина характерно использование глаголов несовершенного вида в прошедшем времени, как один из стилистических приёмов. Использование такого рода глаголов придаёт повествованию черты типичности, ибо у Шукшина судьба одного героя отражает судьбу данного типа общества.

*Егор тихонько прокрался в одну из комнат, разделся, присел на край дивана, который был застелён свежими простынями... Посидел. Огляделся... Посмотрел на окно – форточка открыта. Достал из кармана папирасы, закурил. Курил и стряхивал пепелок в ладошку. Спать не хотелось (Рассказы, стр. 355).*

*Egor se strecură, încercând să nu facă zgomot, într-una din odăi se dezbracă și se așează pe marginea canapelei așternute cu cearșafuri proaspăt călcate. Rămase așa o vreme, apoi se uită primprejur... Privi spre fereastră: un ochi de geam era întredeschis. Își scoase țigările din buzunar, aprinse una. Fuma gânditor, scuturând scrumul în palmă (Calais, p. 392).*



II. Местоимения занимают по количеству употребления второе место после глаголов. Этому способствует высокая степень повторяемости тех местоимений, которые важны для целей общения.

Местоимения составляют замкнутые, недополняющиеся ряды и объединяются указательной функцией. Среди них вычленяются прежде всего личные местоимения-существительные. введение личных местоимений Я, ТЫ, МЫ, ВЫ не связано с языковым контекстом, а определяются реальностью конкретного речевого акта. Ср.: *Представил Сергей как заблестят глаза у жены при виде этих сапожек. Она иногда как маленькая, до слёз радуется. Она вообще-то хорошая. С нами жить – надо терпение да терпение, думал Сергей* (Рассказы, стр. 196).

Исходя из реальности речевого акта переведены эти местоимения и на румынский язык: *Și-și închipui cum o să i se aprindă nevesti-si ochii în cap când o vedea cizmulițele. Căci uneori e ca un copil: se bucură de o trec și lacrimile. I-o femeie bună, ce mai la deal la vale. Și-apoi să trăiești cu alde noi, bărbații, medita el mai departe, îți trebuie răbdare și iar răbdare* (Calais, p. 210).

III. У В. Шукшина нет больших авторских рассуждений, всевозможных описаний, „приостанавливающих” движение сюжета, где можно найти много прилагательных или других описательных средств. У него предложение сжато, коротко, просто, энергично, непринуждённо, что передаётся, прежде всего глаголом, глагольной лексикой. Имена прилагательные и в русской разговорной речи употребляются значительно реже, чем такие части речи, как местоимение, существительное, наречие и глагол.

По наблюдениям исследователей, малая употребительность прилагательных в русской разговорной речи объясняется рядом причин лингвистического (большее количество местоимений, специфические способы словообразования, своеобразная синтаксическая организация речи) и экстралингвистического (наличие предмета, возможность переспроса, спонтанность и опора на ситуацию) характера (39).

Как уже было отмечено, В. Шукшин употребляет мало прилагательных. Из них, в большинстве своём, – качественные прилагательные, потому что в них квалификация или экспрессия выражается наяву. Ср.: *По воскресеньям наваливалась особенная тоска. Какая-то внутренняя, едкая...* (Рассказы, стр. 287).

Меткость шукшинских прилагательных передаётся довольно выразительно, но перифразой: *Duminica îl*

*cuprindea urâtul mai abitir ca oricând. Îl măcina pe dinăuntru, îl ustura la ficat (Calais, p. 358).*

У В. Шукшина наблюдается особое пристрастие к определённым оценочным словам. Ср.:

*Пройдёт баба с вёдрами на коромысле, даже за двойными рамами слышно, как скрипит под её валенками тугой, крепкий снег (Рассказы, стр. 289).*

*Pe uliță trece câte-o bătrână, ducând cu cobilița gălețile pline și chiar de după geamurile duble ale ferestrei se aude cum îi scârțâie pe sub pâslari zăpada tare, înghețată (Calais, p. 358).*

Использование числительных у В. Шукшина и их перевод на румынский язык не представляет особенного интереса, поэтому они не нуждаются в детальном освещении.

## § 7. СИНТАКСИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ

Синтаксису отводится особая роль в переводе прозы. В отличие от других жанров, синтаксис прозы не скован, он более свободен, и это не уменьшает, а увеличивает ответственность переводчика. „Если

переводчик поэзии, благодаря условности жанра, может прибегать к инверсиям, к перестановке слов в интересах стихосложения, то переводчик прозы лишён этих возможностей” (40).

Л. Соболев тесно увязывает ритмический образ с синтаксическими средствами выражения мысли (41). Автор доказывает соответствие между длиной фразы и её ритмом, который создаёт определённую интонацию и служит выражению мысли. Длинная фраза и вызванные ею ритм и интонация могут существовать в любом языке, в котором для выражения мысли она окажется необходимой. То же можно сказать и о коротких фразах. Дело не в размере фразы, а в её ритмическом образе, который соответственно должен быть воспроизведён на другой язык. В любом языке имеются средства для воссоздания ритма, аналогично ритму другого языка. Для этого не нужно, конечно, калькировать чужой синтаксис, точно переносить его в родной язык. Переводчик прозы должен стремиться к нахождению таких синтаксических построений, которые передали бы все эти элементы – мысль, интонацию, ритм с максимальной верностью, т.е. переводчик должен воспроизвести стиль оригинала, не повторяя досконально, до абсолютной идентичности его грамматических форм.

Таким образом, в процессе перевода прозы тесно связаны друг с другом мысль оригинала, выражённая в

его словесных образах, интонация и ритм оригинала, выражённые в синтаксическом строе.

Особую стилистическую роль играют синтаксические отношения на уровне предложения и словосочетания: длина, структура предложения, порядок слов, средства связи внутри предложения и между предложениями. Двусоставные предложения с глаголом, дающим движение фразе, оказываются в центре авторского повествования. У В. Шукшина глагол является часто структурно-смысловым центром высказывания. Например:

*Матвей плохо спал. Просыпался, курил... Ходил в сени пить квас. Выходил на крыльцо, садился на приступку и курил (Рассказы, стр. 116).*

*Matvei însă avea somnul agitat. Se trezea mereu, aprindea câte o țigară. Se ducea în tindă să bea cvas, apoi ieșea afară în cerdac. Se așeza pe trepte și-și aprindea altă țigară (Calais, p. 144).*

*А день тихо умирал, исплывал в тёплой сырости. Темней и темней становилось (Рассказы, стр. 104).*

*Iar ziua murea liniștită, se stingea în umezeala caldă. Treptat se făcea întuneric (Popa, p. 194).*

С двусоставными глагольными предложениями соседствуют в контексте глагольные односоставные предложения – неопределённо-личные, которые также сосредотачивают внимание на действии.

– *Да премию вон выдали... Микроскоп этот...*

– *Какую премию?*

– *Ну премию вам давали? (Рассказы, стр. 166).*

– *Păi uite ce premiu i-au dat. Microscopul ăla.*

– *Care premiu?*

– *Păi nu v-au premiat ăia? (Calais, p. 112).*

Естественно, в тесной связи с глагольными предложениями находятся широко употребляемые автором предложения с однородными сказуемыми-глаголами и конструкциями с парцелляцией сказуемого-глагола. Однородные сказуемые-глаголы обычно встречаются в описании персонажей и их действий:

*Егор снял шапку, подумал немного и перекрестился на икону (Рассказы, стр. 155).*

*Egor își scoase căciula, se gândi puțin, apoi se închină la icoană (Popa, p. 171).*

*Михаило удивилса и попятилса от бригадира и вoкpyг все удивились и примолкли (Рассказы, стр. 236).*

*Mihailo se holbă, uimit, se dădu înapoi. Nedumeriți rămaseră și cei din jur. Se domoliră și ei (Calais, p. 316).*

Однородные сказуемые-глаголы обладают большей смысловой ёмкостью, придавая повествованию компактность и определённую картинность. Ещё более выразительны парцеллированные конструкции указанного типа:

*Он бросил подушку, схватился за голову, застонал (Рассказы, стр. 156).*

*El lăasă perna să cadă, gemu și se prinse cu mâinile de cap (Calais, p. 101)*

Однако не всегда в румынском переводе это передаётся адекватно. Иногда переводчик не перечисляет всех действий, и поэтому румынский вариант теряет в экспрессивности. Ср.:

*И скорей ушёл. Шёл, злился (Рассказы, стр. 240).*

*Și se depărta în grabă (Calais, p. 320).*

Ведь в контекстах с подобными конструкциями отражается живое интонационное членение речи, повествование динамично, чувствуется ориентация автора на устную речь, поэтому мы считаем, что это обязательно должно быть отражено и в румынском тексте.

Внимание к действию, напряжённость и динамика повествования подчёркиваются иногда повторяющимся союзом *И*, который будучи адекватно передан в румынском тексте, также обладал бы огромной стилистической ролью. Однако этого не произошло. Переводчик не сумел уловить тонкости повторения этого союза, что и не было передано в румынском варианте. Ср.:

*И как-то втянулся в это дело, и к нему тоже привыкли, так до сих пор и тянет эту лямку. И всю жизнь была только на уме работа, работа, работа. И на войне тоже – работа. И все заботы, и радости, и горести связаны были с работой* (Рассказы, стр. 112).

*Încet-încet s-a învățat cu munca asta, s-au obișnuit și alții cu el și uite-așa a dus-o până-n ziua de azi. Toată viața lui n-a avut în minte altceva decât muncă, muncă și iar muncă. Tot muncă a fost și la război. Și toate bucuriile și necazurile i-au fost legate și ele de muncă* (Calais, p. 140).

Указанный тип конструкций, в частности, нередко связан непосредственно с описанием персонажа:



*И Сергей Духанин увидел там в магазине сапожки. И потерял покой: захотелось купить такие жене (Рассказы, стр. 195).*

*Serghei Duhanin văzu acolo la unul din magazine niște pizmulițe de damă. Și-și pierdu liniștea: își puse în gând să ia o pereche nevesti-si (Calais, p. 209).*

Как видно из вышеприведенного перевода, этот приём в румынском варианте был переведён частично. Однако, как уже было подчёркнуто выше, в создании художественного образа парцеллированные конструкции играют одну из важнейших ролей: они способствуют воссозданию состояния героя, его духовного мира, его действия. Парцелляция нередко сопровождает структуру авторских комментариев, реплик, диалогов:

*– Всё в порядке! – сказал бас. – И тепло, и хозяин приветливый (Рассказы, стр. 66).*

*– E în ordine, zise cu voce de bas. – E și cald și avem și gazdă primitoare (Florea, p. 22).*

Кроме отмеченных типов парцеллированных конструкций, в языке прозы В. Шукшина представлены и

другие типы с парцелляцией второстепенных членов предложения. Ср.:

*– Ну и нервничай, чёрт с тобой! Люди дождутся воскресенья-то да отдыхают культурно. В кино ходят. А этот нервничает, видите ли. Пузырь (Рассказы, стр. 289).*

*Și mai du-te dracului cu nervii tăi cu tot. În ziua de duminică, lumea petrece, vorba aceea, în mod cultural. Merge la cinema. Numai tu, vezi doamne, cu nervii tăi. Umflatule (Calais, p. 358).*

Лексический повтор как способ экспрессивного выделения, подчёркивания действия – черта авторского синтаксиса, которая несомненно обращает на себя внимание. Особую стилистическую роль играют повторы, представленные номинативными предложениями. Ср.:

*Зима. Мороз. Село коптит в стылое ясное небо серым дымом – люди согреваются... Собака залает сдуру и замолкнет – мороз (Рассказы, стр. 289).*

*E iarnă și e ger. Pe cerul înalt și înghețat satul trimite trâmba de fum cenușii, lumea stă la căldurică... S-apucă apoi tam-nisam să latre un câine și tace din nou: e ger mare (Calais, p. 358).*

Повторение союза *и* имеет стилистическую роль не только в следовании действий персонажей, но и в описаниях его внутреннего состояния:

*Максим, когда тоскует не философствует, никого мысленно ни о чём не просит, чувствует боль и злобу. И злость эту свою он ни к кому не обращает: ничего не хочется – вот где сволочь маета! И пластом, недвижно, лежать не хочется – не хочется быть посмешищем, напротив (Рассказы, стр. 289).*

*Când îl apucă urâtul, Maxim nu stă să filozofeze, nici nu cere nimănui nimic, n-are în el decât durere și mânie. Dar nu-i mânios pe cineva anume, nici nu simte nevoia să-i dea cuiva peste bot și nici nu-i vine să-și pună ștreangul de gât. Nu vrea nimic și tocmai asta e ceea ce-l chinuiește. Nici să stea întins în pat nu-l trage inima și nici să bea rachiu, căci nu vrea să se facă de râsul lumii, îi este silă de-așa ceva (Calais, p. 358).*

При помощи отрицания НИ автор создаёт налёт эпичности:

*И ничего вокруг не видно: ни земли, ни неба, даже головы конской – только шум в ушах, только ночной огромный мир стронулся и понёсся навстречу (Рассказы, стр. 111).*

*În jurul lui beznă era de nepătruns: nu vedea nici cerul, nici pământul, nici măcar capul armăsarului, doar vuietul acela în urechi, doar uriașul univers al nopții care se urnise din loc și zbura spre dânsul (Calais, p. 138).*

В диалоге, которым написана значительная часть прозы В. Шукшина как одной из наиболее живых и эффективных форм непосредственной характеристики героев, также нашли отражение особенности устной, звучащей речи. Одной из характерных черт диалога отличается повторение в следующей реплике (утверждения или вопроса):

– *Есть кто-нибудь?...*

– *Есть...*

– *Кто тут?*

– *Человек. – Никитич поджѣг лучину, поднял над головой. Некоторое время смотрели молча друг на друга.*

– *Один что ли?*

– *Один (Рассказы, стр. 52).*

– *E cineva înăuntru?...*

– *Este!...*

– *Cine-i acolo?*

– *Un om. – Nichitici a aprins o surcică, o ridică deasupra capului. Câtăva vreme se priviră tăcuți unul pe celălalt.*

– *Da' ce, ești singur?*

– *Singur* (Florea, p. 11).

Особую стилистическую роль играет порядок слов в предложении. В авторском повествовании у В. Шукшина обнаруживается тенденция к постановке имени прилагательного вслед за именем существительным, с которым оно согласуется. Это определяется стремлением подчеркнуть характеризующий существительное признак, придать ритмическую интонацию предложению. Приведём несколько примеров: *Гость неожиданный* (*neșteptatul oaspete*), *глаз человеческий* (*ochiul omenesc*), *душа человеческая* (*suflet de om*) и др. В румынском варианте они выполняют ту же стилистическую роль, что и в русском тексте.

В раскрытии смыслового аспекта текста важную роль играет семантика заглавия, так как мы обращаемся к заглавию неоднократно. Иногда это первые слова текста. Ср., например, рассказ *Обида*:

*Сашку Ермолаева обидели. Ну, обидели и обидели – случается* (Рассказы, стр. 261).

*Sașca Ermolacv a fost jignit. Mă rog, o fi fost, se mai întâmplă* (Florea, p. 157).

Рассказ *Как умирал старил*:

*Старик с утра начал маяться (Рассказы, стр. 82).*

*Bătrânul începuse să se chinuie de dimineață (Floreă, p. 54).*

В других случаях заглавие это, как правило, слова, повторяющиеся в тексте, как, например, в рассказе *Срезал*:

*И как-то повелось, что когда знатные приезжали в деревню на побывку, когда к знатному земляку в избу набивался вечером народ – слушали какие-нибудь дивные или странные рассказы про себя, если земляк интересовался, – тогда-то Глеб Капустин приходил и срезал знатного гостя. Многие этим были недовольны, но некоторые мужики ждали, когда Глеб Капустин придёт и срежет знатного.*

*В прошлом году Глеб срезал полковника.*

*Глеб коршуном взмыл над полковником... И срезал (Рассказы, стр. 544).*

*Totodată, se statornicise obiceiul că atunci când vreunul din oamenii aceia de vază venea în sat spre a petrece acolo câteva zile, iar sătenii se adunau în câte o seară la el acasă, pentru a asculta tot soiul de istorisiri minunate, ori a povesti ei înșiși despre viața lor – firește dacă lucrul ăsta interesa pe*

*consăteanul lor – Gleb Capustin să apară și el printre ceilalți și să-l pună pe oaspetele lor de vază în cofă. Multora treaba asta nu le era pe plac, alții însă, mai ales bărbații, abia așteptau o asemenea ocazie (Calais, p. 292).*

К сожалению в румынском переводе, как видно из примера, слова-заглавия не повторяются, а жаль, потому что В. Шукшин специально повторял их в тексте. Правильный перевод выглядел бы таким образом: *Multora treaba asta nu le plăcea, alții însă, mai ales bărbații, așteptau când va veni Gleb Capustin și-l va pune în cofă pe omul de vază.*

Остальные повторы слов-заглавий в тексте сохраняются: *Gleb Capustin se năpustise ca un uliu asupra colonelului și... îl puscă în cofă (Calais, p. 292).*

У В. Шукшина заглавие, это слова, полное значение которых раскрывается только при прочтении всего текста, как, например, рассказы: *Миль пардон, мадам, Чудик, Жена мужа в Париж проводила, Осенью, Шире шаг, Маэстро* и другие.

Нередко шукшинские заглавия называют главных героев: *Алёша Бесконвойный, Гринька Малюгин, Свояк Сергей Сергеевич, Генерал Малафейкин, Дядя Ермолай* и др.

В некоторых случаях заглавие выделяет главную тему рассказа: *Охота жить (Sele de a trăi), Верую (Cred), Обида (Ofensa)* и др.

В большинстве своём заглавия у В. Шукшина имеют метафорическое значение: *Космос, нервная система и кусок сала* (*Cosmosul, sistemul nervos și o halcă de slănină*), *Как зайка летал на воздушных шариках* (*Cum a zburat iepurașul*), *Ораторский приём* (*Artificiu oratoric*) и другие.

У В. Шукшина заглавие также поясняет содержание: *Сапожки* (*Cizmulite*), *Микроскоп* (*Microscopul*), *Мой зять украл машину дров* (*Ginerele meu a furat un camion de lemn*) и другие.

Особую стилистическую роль играет в текстах В. Шукшина абзац. Ср.:

*На это надо было решиться. Он решился. Как-то пришёл домой – сам не свой – жёлтый, не глядя на жену, сказал:*

*– Это... Я деньги потерял. – При этом ломанный его нос (кривой с горбатинкой) из жёлтого стал красным. – Сто двадцать рублей. У жены отвалилась челюсть, на лице появилось просительное выражение: может это шутка? Да нет, кривоносик никогда не шутит, не умеет. Она глупо спросила:*

*– Где?*

*Тут он невольно хмыкнул (Рассказы, стр. 155).*

*Ca să faci una ca asta, îți trebuie mult curaj. Și el se hotărî s-o facă. Veni într-o zi acasă, galben la față, și zise c-un aer pierdut, încercând să nu se uite în ochii nevestei-si:*



– Știi... am pierdut toți banii. Și-ndată nasul lui croit în zigzag (strâmb, adică, și coroiat) își schimbă culoarea: din galben se făcu roșu. – O sută și douj' de ruble...

Nevastă-sa căscă gura, iar chipul îi luă o expresie rugătoare: o fi o glumă! Ba nu, năsosul ăsta nu face glume niciodată. Nu se pricepe. Îl întrebă prosteste:

– Unde i-ai pierdut?

Auzindu-i întrebarea, scoase, fără să vrea, un chicotit (Calais, p. 100).

Следует подчеркнуть, что при переводе сохранилась стилистическая роль абзаца.

Рассматриваемая нами проза В. Шукшина, естественно, представляет собой часть тех особенностей, которые по правде ставят это творчество в ряд с известными русскими литературными достоинствами.

Перевод прозы В. Шукшина показал богатство лингвистических средств румынского языка в процессе передачи русского текста на румынский язык. В работе были анализированы трудности, с которыми сталкиваются переводчики при переводе рассказов В. Шукшина, а также и неадекватности румынских вариантов по отношению к оригиналу. Наряду с ними были выявлены и переводческие удачи и находки, тонкости мастерства перевода.

## Примечания к главе II

1. Храпченко, М.Е., *Познание литературы и искусства*, Москва, 1987, стр. 514.

2. Рассказы = Василий Шукшин, *Рассказы*, Москва, 1984

Florea = Рассказы, переведённые D. Florea из Şukşin, V., *Profil şi en face*, prefaţă şi traducere de D. Florea şi Şt. Popa, Editura Junimea, Iaşi, 1972.

Calais = Şukşin, Vasili, *Un şofer de elită*, traducere şi cufânt înainte de Al. Calais, Editura Univers, Bucureşti. 1979.

3. Гачечиладзе, Г., *Художественный перевод и литературные взаимосвязи*, Москва, 1972, стр. 180.

4. Россельс, Вл., *Перевод и национальное своеобразие подлинника*, в сб.: *Вопросы художественного перевода*, Москва, 1955, стр. 195.

5. Гачечиладзе, Г., указ. соч., стр. 190.

6. Фёдоров, А.В., *Введение в теорию перевода*, Москва, 1968, стр. 314.

7. Чуковский, К.И., *Высокое искусство*, Москва, 1964, стр. 73-75.

8. Фёдоров, А.В., указ. соч., стр. 315-317.

9. Тынянов, Ю.Н., *Поэтика. История литературы*, Москва, 1977, стр. 29.

10. Щерба, Л.В., *Опыты лингвостилистического толкования стихотворений*, I, „Воспоминания” А. Пушкина в сб.: *Избранные работы по русскому языку*, Москва, 1957, стр. 42.

11. Тынянов, Ю.Н., *Проблемы стихотворного языка*, Москва, 1965, стр. 39.

12. Винокур, Г.О., *Понятие поэтического языка*, в сб.: *Избранные работы по русскому языку*, Москва, 1959, стр. 390.

13. Ларин, Б.А., *О разновидностях художественной речи*, в сб.: *Эстетика слова и язык писателя*, Ленинград, 1974, стр. 47.

14. Новиков, Л.А., *Лингвистическое толкование художественного текста*, Москва, 1979, стр. 38-39.

15. *Словарь современного русского литературного языка*, 17 т., Москва-Ленинград, 1948-1965.

16. Ларин, Б.А., *Рассказ М. Шолохова „Судьба человека”*, в сб.: *Эстетика слова и язык писателя*, Москва, 1965, стр. 277.

17. Бахтин, М.М., *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, 1976, стр. 142-143.

18. Кручёных, А., *Сдвигология русского стиха*, Москва, 1922, стр. 33.

19. Реформатский, А., *О перекодировании и трансформации коммуникативных систем*, в сб.: *Исследования по структурной типологии*, Москва, 1963, стр. 215.

20. Пеньковский, А.Б., Шварцкопф, Б.С., *Опыт описания русской пунктуации как функциональной системы*, в сб.: *Современная русская пунктуация*, Москва, 1979, стр. 5-6.

21. См.: Макарова, Р.В., *Основные вопросы графики современного русского языка*, Москва, 1969; Шварцкопф, Б.С., *О факультативных случаях употребления кавычек*, в сб.: *Нерешённые вопросы русского правописания*, Москва, 1974; Пеньковский, А.Б., *О некоторых некодифицированных явлениях современной русской орфографии, там же*; Шварцкопф, Б.С., *Современная русская пунктуация*, Москва, 1988; Пospelов, Н.С., *Об основах пунктуации в русском языке*, в журн. „Русский язык в школе”, 1966, №4; Шапиро, А.Б., *Русское правописание*,

22. Окладникова, А.Б., *Исследование в области языка переводов*, Москва, 1980, стр. 17.

23. Об окказиональном словообразовании, см. Горнфельд, А.Г., *Муки слова*, Москва-Ленинград, 1927; Панов, М.В., *О слове как о единице языка*, в „Учёные записки Московского государственного педагогического института им. В.П. Потёмкина”, Москва, 1956, т. 51, стр. 146-147; Киселёва, Р.А., *Структурные особенности авторских неологизмов и их стилистические функции*, Москва, 1970; Якобсон, Р.О., *Новейшая русская поэзия*, Прага, 1921; Хаптира, Э., *Окказиональные элементы в современной речи*, в сб.: *Стилистические исследования на материале современного русского языка*, Москва, 1972;

Лыков, А.Г., *Современная русская лексикология*, Москва, 1976; Янко-Трепицкая, Н.А., *Междусловное наложение*, в сб.: *Развитие современного русского языка*, Москва, 1972; Бакина, М.А., *Об окказиональных образованиях в современной поэзии*, в сб.: *Художественная речь. Традиции и новаторство*, Куйбышев, 1980; Александрова, О.И., *Русское поэтическое словотворчество, там же*.

24. Дегтярь, И.Г., *О термине „окказионализм” или „окказиональное слово”*, в сб.: *Структура словаря и вопросы словообразования германских языков*, Пятигорск, 175; Дегтярь, И.Г., *„Оригинальность” окказиональных слов и их информативность*, в сб.: *Лексикология и стилистика английского языка*, Пятигорск, 1976; Смерницкий, А.И., *К вопросу о слове*, в сб.: *Труды института языкознания*, Москва, 1954, т. IV; Фельдман, Н.И., *Окказиональные слова и лексикография*, в журн. „Вопросы языкознания”, №4, 1957.

25. Кошерну, Э., *Синхрония, диахрония и история*, в сб.: *Новое в лингвистике*, Москва, 1963, вып. 2, стр. 231; Коршак, Е.Н., *Авторские новообразования в поэтическом тексте и проблема словообразовательных норм*, в сб.: *Интерпретация художественного текста в языковом вузе*, Ленинград, 1983.

26. Неологизмы создаются по продуктивным моделям, а окказионализмы — по непродуктивным моделям.

27. См.: Кузнецов, В.Г., *Реалии советской действительности и способы их перевода на французский язык*, в журн. „Вопросы языкознания”, 1982, №1.

28. Скаличка, В., *Типология и тождество языков*, в сб.: *Исследования по структурной типологии*, Москва, 1963, стр. 32.

29. Винокур, Г.О., *О языке художественной литературы*, Москва, 1991, стр. 327.

30. Александрова, О.И., *Русское поэтическое словотворчество*, в сб.: *Художественная речь. Традиции и новаторство*, Куйбышев, 1980.

31. Ларин, Б.А., *О разновидностях художественной речи*, в сб.: *Эстетика слова и язык писателя*, Ленинград, 1964, стр. 47.

32. Мельников, П.А., *О типах дуализмов языкового знака*, в журн. „Филологические науки”, №5, 1971, стр. 56.

33. Тынянов, Ю.Н., *Проблема стихотворного языка*, Москва, 1965.

34. Хантира, Э., *Окказиональные элементы в современной речи*, в сб.: *Стилистические исследования*, Москва, 1972.

35. Виноградов, В.В., *Основные типы лексических значений слова*, *Избранные труды. Лексикология и лексикография*, Москва, 1977, стр. 165.

36. Щерба, Л.В., *Опыты лингвостилистического толкования стихотворений*, *Избранные работы по русскому языку*, Москва, 1957, стр. 101.

37. Филиппьев, *Сигналы эстетической информации*, Москва, 1971, стр. 299.

38. Столярова, Э.А., *О функционировании прилагательных в разговорном стиле речи*, в сб.: *Вопросы стилистики*, Саратов, 1975, вып. 9; Сиротинина, О.Б., *Современная разговорная речь и её особенности*, Москва, 1974; Земская, Е.А., *Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения*, Москва, 1979, стр. 84-85; *Разговорная речь в системе функциональных стилей современного русского литературного языка. Лексика*, Саратов, 1983.

39. Донецких, Л.И., *Слово и мысль в художественном тексте*, Кишинёв, 1990, стр. 6-7.

40. Гачечигидзе, Г., указ. соч., стр. 200.

41. Соболев, Л., *О переводе образа образом*, в сб.: *Вопросы художественного перевода*, Москва, 1955, стр. 259-309.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Красугольным камнем лингвистической теории перевода считается эквивалентность и адекватность. Однако история и практика перевода чаще имеют дело с неэквивалентностью. В литературе по транслатологии (переводоведению) неадекватные переводы описывались, а понятие неадекватности раскрывалось – хотя и эвфемистически: как эквивалентность „динамическая“, „функциональная“ и „коммуникативная“, как „реалистический перевод“ и т.п., но другие виды обработки иноязычного текста, что относится к специализированной речевой деятельности – изучены далеко не достаточно.

Основной метод исследования, применяемый в теории перевода – сопоставление текстов оригинала и перевода, позволяющее раскрыть как эквиваленты между их средствами, так и изменения, необходимые при переложении текста с языка-источника на язык-перевода, и, наконец, неперебиваемые элементы. Поэтому, при переводе с любого языка переводчику важно знать и учитывать особенности лексического и грамматического



строю языка, с которого он переводит. Особенно важно знать различия между языком-оригинала и языком, на который переводится произведение. Знание существующих сходств и расхождений между языковыми явлениями языка-источника и языка-перевода, типов семантических связей между данными языками облегчает разработку необходимых эквивалентов и предупреждает возможные ошибки, особенно лексико-грамматические.

Выдающемуся русскому писателю В. Шукшину в румынском переводе было уделено недостаточное внимание. Его творчества и перевода на румынский язык коснулись тангенциально лишь единичные исследователи. Этот пробел восполнен настоящей работой, в которой подвергнуты анализу лексико-синтаксические особенности рассказов В. Шукшина, а также рассмотрены способы перевода этих особенностей на румынский язык.

В Румынии произведения В. Шукшина начали переводить ещё при жизни писателя. В. Шукшин, подобно Куприну, Горькому, Чехову, Есенину, шёл в литературу и искусство из самих „низов“ народа, из русской „глубинки“. Однако В. Шукшин не похож на Куприна, Чехова или Гоголя – да и ни на кого другого. И язык у него – не бунинский, не шолоховский, не лесковский... И хотя всюду возможность аналогии – пусть даже подскудной – бывает очень соблазнительна, в данном случае не стоит, однако, ей поддаваться.

В. Шукшин пишет так естественно, как и говорит и мыслит его народ. Много, темпераментно, вдумчиво писал В. Шукшин о русском народе, его характере, героическом и трудовом пути, тех ситуациях, которые складывались под влиянием наступления технического прогресса, преобразующего деревенскую жизнь.

Центральным вопросом для Шукшина-художника становится вопрос правды жизни в искусстве. Правда в представлении В. Шукшина есть категория нравственная и эстетическая. Её художественная реализация отвечает позиции писателя, несущего людям своим искусством только правду, как бы сурова и горька она ни была. В таланте Шукшина соединились пластика, острота зрения, музыкальность слуха, артистизм, мудрость, искусство психологического изображения, удивительное умение лепить характеры.

Живительными источниками творчества В. Шукшина стала деревня, в особенности родные Сростки на Алтае. Поэтически воспринимая тему деревни, Шукшин исследует жизнь сельских тружеников в историческом развитии –, от военных лет до современности. Деревня как бы завязала в единый узел многие жизненно важные проблемы, которые для своего художественного решения требовали углубления в историю, и в современную жизнь русского общества.

В. Шукшин придерживался понимания природы рассказа и принципов работы над ними. Главное

определяющее для писателя – ориентация на устное народное творчество: на сказку, на песню – с их строгостью, чувством меры, уважением к читателю или слушателю. По мнению писателя, народное искусство никогда не принимало нарочитую форму, ему чужды „пустое баловство”, „манерность” или „холодная игра ума”.

Без рассказов В. Шукшина невозможно рассматривать русский литературный процесс, анализировать тенденции и направления развития прозы. И хотя в этом жанре работали многие талантливые писатели, шукшинский рассказ блестяще демонстрирует динамизм, ёмкость, перспективность такого жанра.

В. Шукшин был большим мудрецом, большим философом, и, как всякий истинный философ, он сотворил свой мир. Мир Шукшина – „малая родина”. И населяют этот мир – земляки Василя Макаровича. Писатель изображал своих героев на фоне конкретных и обобщённых образов: реки, дороги, бесконечного простора пашни, отчего дома, безвестных могил. Шукшин наполняет этот центральный образ всеобъемлющим содержанием, решая кардинальную проблему: что есть Человек? В чем суть его бытия на Земле? В прочном узле проблематики соединились вопросы исторические и философские, всеобщие и конкретные – общенародной и личностной жизни. Поиски ответов на вечные вопросы о смысле жизни и преемственности поколений требуют от

писателя анализа чувств. Любовь, дружба, сыновние и отцовские чувства, материнство в беспредельности терпения и доброты – через них познаётся человек, а через него время и сущность бытия. Пути постижения писателем бытия ведут его к познанию глубин души человеческой. А в этом – ключ к решению и древних, и новых загадок жизни.

Писатель стремился к простоте повествования, обогащая литературный язык за счёт живой разговорной речи народа. Шукшинское слово, богатое интонационно, воспринимается нами как бы озвученным, оно точно воспроизводит смену психологических состояний действующих лиц, пластично очёrcивая облик, духовный строй персонажей. Над чем бы не работал Шукшин – рассказом, сценарием, фильмом – он был экономичен в средствах выражения, избегал излишеств и украшений, чуждался красоты, всех этих „шалыных ветерков“, „медовых запахов с полей...“ Творчество В. Шукшина, как и творчество В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина развивалось в русле разговорного народного языка. Но эта близость не исключает оригинальности каждого писателя. Так причудливо впечатляются в современный литературный язык рассказов Шукшина диалектизмы и неологизмы, жаргонные словечки и выражения, что возникает это чудо – язык Шукшина, необычно красочный, живой, динамичный. В языке персонажей шукшинских рассказов много местных слов и речений, но

они никогда не кажутся лишними, избыточными. Они несут свою характерологическую функцию естественно и свободно. Проза Шукшина, как и проза некоторых писателей более молодого поколения активно противостоит стандартизации, безликости языка, которые порою вредят современной литературе. Язык Шукшина – самобытен, раскован, подвижен. А какое богатство интонации! Для интонации его рассказов характерно удивительное разнообразие. Шукшин может быть мечтательным, строгим, слегка ироничным и яростно ненавидящим.

Прозе Шукшина присущ только ей свойственный глубинный ритм, который тоже, в числе других компонентов его стиля, отличает его рассказы. Они могут быть метафоричными или строгими, лаконичными или распространёнными, но они не могут быть без ритма.

Писателя нередко упрекали в злоупотреблении диалектизмами, просторечными совами. Но суть, как известно, не в количестве употребляемых просторечных слов, а в художественной мере. Обладая художественным тактом, Шукшин использует диалектные и просторечные слова и выражения прежде всего как средство социальной и индивидуальной речевой характеристики персонажей, которые не перенасыщают текст, не режут слуха, не ослабляют художественности.

Стиль Шукшина, основываясь на богатейших запасах живого современного языка, обладает широкими

возможностями в передаче массовых изменений в духовной жизни общества и индивидуализации характеров в сознании жизненной правды и достоверности изображаемого.

Ставя перед собой задачу лексико-синтаксического сопоставительного анализа русского и румынского языков с целью разработки открытой, динамичной системы эквивалентов на всех языковых уровнях, данная работа даёт право утверждать, что дословный перевод занимает скромное место в переложении рассказов В. Шукшина на румынский язык. За то довольно широко используются другие приёмы косвенного перевода, перечень которых отражает частотность их применения в исследуемых нами вариантах перевода рассказов В. Шукшина: перифраза, транслитерация, адаптация и др.

Картина эквивалентности и адекватности между языком рассказов В. Шукшина и языком румынских переводов позволяет прийти к следующим выводам:

I. Между приёмами выражения коннотации в языке произведений В. Шукшина и языке румынских переводов имеются определённые сходства:

а) основными приёмами выражения коннотаций являются фразеологические единицы, содержащие живые конкретные образы, а также экспрессивные лексемы: эмоционально-оценочные, фамильярные, просторечные, диалектные, которые в обоих языках передаются с

помощью междометий, звукоподражательных слов и другими языковыми средствами;

б) решающее значение при воссоздании оригинала на румынский язык играет контекст, который, главным образом, помогает учитывать значение полисемантических слов, фразеологизмов, омонимов (лексических и грамматических), а также при восстановлении эллиптических элементов в русском высказывании, необходимых в румынском тексте.

II. В процессе исследования также были выделены и некоторые различия при передаче на румынский язык определённых языковых средств, используемых В. Шукшиным в своих произведениях:

а) замечены случаи употребления фонетических особенностей произношения, которые не нашли должного отражения в румынском переводе. Это касается прежде всего передачи местных говоров. А это приводит к искажению оригинала, к потере его ауры;

б) зарегистрированы и обратные случаи, когда в русском тексте отсутствуют фонетические диалектизмы, а в румынском варианте они появляются, что также отделяет перевод от оригинала;

в) необходимо отметить, что для русского языка чуждо сокращённое произношение сложных числительных. Это явление свойственно только румынскому языку. Употребление в переводах этого явления не

приводит к искажению оригинала, наоборот, переводчики тем самым приблизили перевод к оригиналу в стилевом плане;

г) часто индивидуально-авторские окказионализмы в румынских переводах заменены традиционной или нейтральной лексикой, хотя возможно использование соответствующего румынского окказионализма;

д) наблюдается и тот факт, что при передаче на румынский язык переводчики пропускают слова, которые указывают на отдельные детали, передающие комическое или ироническое. Это тоже приводит к неполноте передачи оригинала;

е) в произведениях В. Шукшина часто используются авторские фразеологизмы, созданные по моделям русского фольклора, однако при передаче их на румынский язык переводчики не прибегают ни к подбору адекватных фразеологизмов, ни к авторским собственным фразеологизмам;

ж) встречаются случаи, когда русские фразеологизмы передаются в румынском варианте не фразеологическим оборотом, в то время как в языке перевода имеются адекватные выражения;

з) глаголы конкретно-физического действия, используемые для передачи целого комплекса реакций персонажа, как правило, передаются на румынский язык с помощью приёма перифразы;



и) употребление однородных сказуемых в русских текстах не всегда находят отражение в вариантах перевода, что сказывается, несомненно, на компактность и картинность повествования.

III. Неадекватность в переводе появляется вследствие несоблюдения ряда принципов, которые могут быть изложены следующим образом:

а) желательно избегать дословный перевод, который не имеет точки опоры ни в системе экспрессивных средств румынского языка, ни в комментариях к переводимому тексту;

б) недопустимы пропуски или добавления со стороны переводчика в текст оригинала;

в) неуместно использование различных стилей в одном и том же высказывании;

г) нежелательно пренебрежительное отношение к контексту, в котором слово наиболее полно проявляет все свои значения.

IV. В ходе нашего исследования перевод прозы В. Шукшина показал, что румынский язык обладает достаточно богатым арсеналом лингво-поэтических средств, которые могут быть использованы в передаче русского текста на румынский язык.

V. В работе анализируются трудные случаи, встречающиеся при переводе рассказов В. Шукшина.

VI. В данном исследовании, наряду с вышеизложенным, были выявлены переводческие удачи и находки. Хочется отметить, что рассказы В. Шукшина были адекватно переведены на румынский язык.

VII. Наш курс лекций имеет и некоторое теоретическое значение. Будучи одним из сложнейших видов речевой коммуникации, анализ перевода шукшинских рассказов представляет собой многомерный и многоаспектный процесс, детерминируемый множеством языковых и внеязыковых факторов. В их число входят система и норма двух языков, две культуры, две коммуникативные ситуации – первичная и вторичная, предметная ситуация, функциональная характеристика исходного текста, норма перевода.

VIII. Для восприятия рассказов В. Шукшина румынскими читателями необходимо учитывать все стороны: темы, образы, лексику, синтаксическое построение, ритм, графическое оформление и т.д. Поэтому анализу подвергали каждый уровень в отдельности, что способствовало выявлению стилистических возможностей, единиц различных уровней и особенностей их функционирования в тексте.

IX. Анализ лексического состава рассказов дал возможность определить особенности языка данного автора, раскрывающие сущность его творческой манеры. В работе выявлены авторские использования стилистических ресурсов словообразования как в русском, так и в румынском языках. Детальный анализ показал, что писатель активно пользуется возможностями таких способов образования слов, как: сложение, аффиксация и безаффиксный способы, создаёт яркие образные окказиональные слова, воспринимающиеся как разговорно-просторечные и диалектные.

X. Творчески подходит писатель и к употреблению грамматических средств языка. Чаще всего автор обращается к транспозиции, а также к другим отклонениям от общепризнанных грамматических норм, способствующим более полно передаче как денотативной, как и коннотативной информации. Большой интерес представляют авторские сочетания слов, в основе которых лежит нарушение норм сочетаемости.

XI. Отличает писательскую манеру В. Шукшина и специальное использование звуковой стороны рассказов. Неоднократно обращаясь к звукоподражанию, автор придаёт им особый ритмический рисунок. Использование повтора отдельных звуков в составе различных слов и в

разных контекстах даёт писателю возможность точно передавать душевное состояние и чувства персонажей, их движение, действие. Способствует этому и своеобразное употребление средств графики, в частности, пунктуации.

XII. Идеино-художественный замысел рассказов потребовал от писателя использования как известных приёмов психологической характеристики героев (диалог, несобственно-прямая речь и т.д.), как и поисков новых художественных средств для изображения сложных противоречивых чувств персонажей. Так, В. Шукшин вводит в рассказы внутренние размышления, передающие душевные состояния и чувства персонажей, их движения, действия. Использует писатель и внутренний монолог в форме первого лица, который вырастает из авторского анализа переживаний героев.

XIII. Данная работа имеет и практическое значение, ибо известно, что работа над текстом является одним из основных видов работы при изучении языка. Используемая методика анализа перевода художественного произведения помогает изучающим русский язык и литературу избегать штампы в толковании текстов, отдельных образов, событий, даёт возможность получать при чтении более полную информацию, воспитывает в читателе потребность во вдумчивом чтении, в активном восприятии художественных текстов.

XIV. Данная работа помогает учителям методически грамотно, интересно и убедительно толковать произведения словесного искусства своим ученикам.

XV. Анализ показывает, что богатство и непосредственность жизненных наблюдений, требовательное отношение к своему труду, самобытное и яркое дарование выдвинули В. Шукшина в число наиболее значительных и интересных современных русских писателей.



**Рассказчик всю жизнь пишет один большой роман. И оценивают его потом, когда роман дописан и автор умер.**

**Василий Шукшин**

**И это всё о нём**

Годы, прошедшие после гибели Шукшина, стали поистине периодом настоящей „шукшиниады“ как в критике, так и в литературной науке.

У каждого поколения свой духовный опыт, своё личное восприятие мира, наконец, своя система оценок, и порой кажется непреодолимо трудно забыть их и осмыслить творчество самобытного писателя в его конкретном воплощении, учитывая все связи и переклички с современной ему действительностью.

Но я надеюсь, что наша работа позволит добавить ещё некоторые „штрихи“ ко всему уже сказанному о

Шукшине и поможет в полной мере оценить значение творчества такого своеобразного и такого сложного писателя, как Василий Шукшин.

В заключении данного „дискурса” об этом уникальном художнике слова я решила привести высказывания некоторых не менее выдающихся писателей и деятелей искусства, которые любили и ценили Шукшина.



Не пропустил он момент, когда народу захотелось сокровенного. И он рассказал о простом, не героическом, близком каждому так же просто, негромким голосом, очень доверительно. Отсюда взлёт и тот широкий отклик, какой нашло творчество Шукшина в сердцах многих тысяч людей.

Михаил Шолохов

Василий Шукшин... Боже мой, как это по-русски, коротко и просто, размашисто ткнуться разгоряченным



лицом в родную, желанную землю, отдать ей своё тепло и навсегда замолкнуть... И Василий Шукшин вспыхнул на горизонте культуры ослепительно чистой, яркой звездой, прямо-таки сказочной россыпью дарований. Писатель, романист и драматург, режиссёр больших народных кинополотен, удивительный, неповторимый артист, умеющий в самой обыденной интонации сказать такую пронзительную, такую необходимую правду о простом человеке, что миллионы сердец смеялись и плакали, замирали в едином порыве. Василию Шукшину было дано такое счастье. И в том-то и дело, что все вроде бы разносторонние его дарования были объединены одним стремлением, одним порывом – познать душу народа, слиться с ней в неразрывном единстве, когда на голос художника вдруг всколыхнувшись, отозвётся самая глубь...

Пётр Проскурин

Он представляет то искусство, которое есть не только правдивое, не только талантливое изображение жизни, но и сама жизнь, реальная, повседневная, героическая, какая угодно...

У него не было и тени умиления или заискивания ни перед своими героями, ни перед самим собой. Больше того, он был очень суров в отношении и к ним и к себе,

той суровостью, которая неизбежна, если писатель знает и понимает людей и не делает особого исключения для себя, если он хочет, страстно желает, чтобы не только им было лучше, но чтобы и они сами тоже были лучше.

И его герои никогда не обижались на него за это. Иначе говоря, они всегда оставались достоверными, убедительными и, выполняя роль героев и действующих лиц, оставались самими собой, живыми людьми.

Как сказал Василий Шукшин в последней строке своего последнего прижизненного произведения, и он, и они всегда ставили перед собой вопрос: „что с нами происходит?”

Сергей Залыгин

На чём зиждется его коллосальный успех? Только ли на масштабе дарования? Не думаю. По-моему, сочетание в Шукшине писателя с кинорежиссёром и киноактёром придало особую силу его таланту, так глубоко задевшее наши умы и сердца.

Шукшин знал современного человека и как кинорежиссёр и киноактёр, пользуясь средствами искусства кино, и в качестве прозаика. Этим, я думаю, объясняется лаконизм и драматизм его прозы, её доступность самой широкой массе при насыщенности глубочайшим социальным, философским и нравственным содержа-

нием. Шукшин великолепно знал, чего ждут от него его современники, в чём они более всего нуждаются.

Борис Бурсов

Рождённому сибирской, то есть русской, деревней, ему вовсе не требовалось изучать или постигать национальный характер. Позади его громоздилась многовековая, во многом трагическая история, плескалась богатейшая культура народного творчества. И разумеется, в этом смысле появление такого художника вовсе не было для русской культуры какой-то особой неожиданностью или феноменом. Такое появление всегда бывает закономерным явлением и, будем считать, каждый раз не последним. Вместе с тем Шукшин-художник, как это и должно быть с подлинным художником, ни на кого не похож, созданные им образы первоначально свежи и всегда неожиданны.

Василий Белов

Как и его герой, Шукшин в чём-то оставался „наивным“, то есть верящим в людей необыкновенно. Он наслаждался жизнью и одновременно видел все её горькие стороны, которые никогда не избегал показывать,

разглядывать, объяснить для себя, легонько усмехнувшись, как бы говоря: „Ну, так уж оно пока идёт, куда уж тут деваться – всё сразу не перестроить, всех не переделаешь...” (...)

Его волновала жизнь человеческая – и у нас и не у нас. Она волновала его, поэтому он интересовался всем жадно и рассуждал обо всём, я бы сказал, с огромным личным интересом...

Сергей Герасимов

Для Шукшина-художника и человека в высшей степени характерно нравственное, совестливое отношение к искусству. Художник беспокойный, ищущий, он внимательно исследует реальности бытия. Шукшин утверждает человеческое в человеке не только прямыми ходами непосредственных воплощений, но и идя от обратного. Даже в огасных изломах своих судеб и искривлениях характеров герои Шукшина предъявляют высокий душевный счёт к жизни, к самим себе.

Лев Кулиджанов

... Сделанное Василием Макаровичем Шукшиным в нашем кино нельзя измерить простым подсчётом

сыгранных им ролей и снятых им фильмов. Он создал большее – он успел сотворить свой мир в искусстве кино. И ещё долго будут говорить уже о других ролях и других картинах: „Это сыграно по-шукшински“, „Это снято в стиле Шукшина“.

Всеволод Санаев

Если говорить о совсем ещё недавно звучавшем в нашем кино камертоне правды, который мы и сейчас все глубоко ощущаем, то это Василий Шукшин. Как только на экране появлялось его страдающее лицо, оно волновало, беспокоило и спрашивало. Рядом с Шукшиным нельзя было что-то и просто снимать в меланхолической задумчивости о жизни. Это было не безопасно. Он взрывал фильм своим жёстким и точным уровнем правды, острым чувствованием душевного благополучия, которое рядом с ним становилось чем-то постыдным. У него не было облегчённых задач. Он не ставил планку на высоту девяноста сантиметров, чтобы затем легко и с улыбкой взять её под аплодисменты публики. Его планка всегда стояла высоко. И он брал заданную себе высоту.

Василий Шукшин – ещё современность, но уже традиция...

Алексей Герман

У Баратынского читаем: дарование есть поручение; должно исполнить его, несмотря ни на какие препятствия.

Такое поручение до конца исполнил за свою короткую жизнь Василий Макарович Шукшин, человек, органически неспособный приспособливаться. Всё, что делал в искусстве писатель, режиссёр и актёр Шукшин, ни на йоту не расходилось с тем, что повседневно думал и исповедовал Шукшин-человек. Под его темпераментом „нет” неизменно слышалось столь же темпераментное и вполне определённое „да”! Ведь для того, чтобы что-нибудь отрицать, надо в чём-то больше жизни нуждаться, испытывать потребность в нравственных опорах, которые пересмотру не подлежат.

Никита Михалков

Шукшин – писатель внешне доступный, а на самом же деле очень сложный. Сложный не потому, что он не фотографический бытописатель, а бытописатель исключений. Он берёт человека в его закрытой зоне и, рассказывая о нём, достигает необыкновенного эффекта: удивительной жизненности и прелестной непохожести...

В работе над Шукшиным необходимо выдержать тонкую грань правды и интеллигентности, юмора и горечи. Василий Макарович, жизненный и земной

человек, был напоён разными соками и как писатель подчас выражал то или иное явление в противоречивых красках, в красках, где есть все грани, все тона человеческого бытия – от смешного до трагического, от прекрасного до отвратительного, от любви до ненависти. Так бы я определил своё восприятие прозы и драматургии Василия Макаровича Шукшина.

Михаил Ульянов

„Будь человеком...” Всё, что сделано Шукшиным в искусстве, освещено у него этим требовательным понятием, этой страстью и этой болью, которым он заставил внимать всех – кто умеет и не умеет слушать. Не было у нас за последние десятилетия другого такого художника, который бы столь уверенно и беспощадно врывался во всякую человеческую душу и предлагал ей проверить, что она есть, в каких просторах и делях она заблудилась, какому поддалась соблазну, или, напротив, что помогло ей выстоять и остаться в верности и чистоте. Читателем и зрителем Василия Шукшина была и остаётся вся Россия от самых высоких умов и до самых падших душ: его талант – это прежде всего голос взыскующей совести.

Валентин Распутин



Так у меня вышло к сорока годам, что я – ни городской до конца, ни деревенский уже. Ужасно неудобное положение. Это даже – не между стульев, а скорее так: одна нога и берегу, другая в лодке. И не плыть нельзя, и плыть, вроде как страшно. Долю в таком состоянии пребывать нельзя, я знаю – упадёшь. Не падения страшусь (какое падение? откуда?) – очень уже, действительно, неудобно. Но и этом моём положении есть свои „плюсы“ (захотелось вдруг написать – флюсы). От сравнений, от всяческих „откуда-сюда“ и „отсюда-туда“ невольно приходят мысли не только о „деревне“ и о „городе“ – о России.

Василий Шукшин



## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Акопова, А., *Образ и художественный перевод*, Ереван, 1985
2. *Актуальные проблемы лексикологии и словообразования*, Новосибирск, 1980
3. *Актуальные проблемы теории художественного перевода*, Москва, 1961
4. *Актуальные проблемы теории художественного перевода*, Москва, 1967
5. Апресян, Ю.Д., *Лексическая семантика. Синонимические средства языка*, Москва, 1974
6. Апухтина, В.А., *Проза В. Шукшина (учебное пособие для педагогических институтов)*, Москва, 1981
7. Апухтина, В.А., *Русский современный рассказ в современном литературном процессе*, в „Вестник Московского университета”, Сер. 9, Филология, 1981, №3, стр. 3-13
8. Барбэ, Г., *Литературное творчество В. Шукшина*, в журн. „Limbile moderne în școală”, București, 1988, vol. II
9. Бархударов, Л.С., *Язык и перевод*, Москва, 1975

10. Бахтин, М.М., *Эстетика словесного творчества*, Москва, 1979
11. Белая, Г., *Рождение новых стилевых форм, как процесс преодоления „нейтрального стиля“*, в кн. *Теория литературных стилей. Вопросы типологии*, 1978
12. Боров, Г., *Искусство интерпретации и оценки*, Москва, 1981
13. Бочаров, Ю.Б., *Контрапункт. Общее и индивидуальное в прозе В. Шукшина, В. Распутина*, в журн. „Октябрь“, 1982, №7
14. Брандес, М., *Стиль и перевод*, Москва, 1968
15. Булахов, А.М., *Язык и стиль (типология и поэтика жанра)*, Волгоград, 1976
16. Буров, А., *Что такое стиль?*, в журн. „Вопросы литературы“, 1963, №11
17. Виноградов, В.В., *Основные типы лексических значений слова, Избранные труды. Лексикология и лексикография*, Москва, 1977
18. Виноградов, В. В., *О теории художественной речи*, Москва, 1977
19. Виноградов, В.В., *О языке художественной литературы*, Москва, 1959
20. Виноградов, В.В., *Проблемы русской стилистики*, Москва, 1988
21. Виноградов, В.В., *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*, Москва, 1963

22. Виноградов, В.В., *Лексические вопросы перевода художественной прозы*, Москва, 1978
23. Винокур, Г.О., *Об изучении языка литературных произведений, Избранные работы по русскому языку*, Москва, 1959
24. Владова, И., *Перевод и время*, София, 1988
25. Влахов, С., *Непереводимое в переводе*, в кн. *Мастерство перевода*, Москва, 1970, стр. 66-71
26. *Вопросы самому себе* (сборник), Москва, 1981
27. Гальперин, И.Р., *Текст как объект лингвистического исследования*, Москва, 1981
28. Горн, В.Ф., *Живой язык В. Шукшина*, в журн. „Русская речь”, 1977, №2
29. Горн, В.Ф., *Наш сын и брат. Проблемы и герои прозы В. Шукшина*, Барнаул, 1985
30. Горн, В.Ф., *Характеры В. Шукшина*, Барнаул, 1981
31. Горн, В.Ф., *В. Шукшин. Личность. Книги*, Барнаул, 1980
32. Горшкон, А.И., *Языковые процессы современной литературы*, Москва, 1966
33. Гусев, В., *Память и стиль*, Москва, 1981
34. Гусев, В., *Рождение стиля*, Москва, 1984
35. Дегтярь, И.Г., *О термине „окказионализм” или „окказиональное слово”*, в сб.: *Структура словаря и вопросы словообразования германских языков*, Пятигорск, 1976, стр. 66-71

36. Емельянов, Л.В., *В. Шукшин. Очерк творчества*, Москва, 1983
37. Ефимов, А.И., *Стилистика художественной речи*, Москва, 1957
38. Жебровская, А.И., *Восприятие творчества В. Шукшина в Польше*, Москва, 1982
39. *Интерпретация художественного текста*, Пособие для преподавателей, Москва, 1984
40. Кантемир, Наталия, *Рассказы В. Шукшина*, в кн.: *Prelegeri de limba și literatura rusă pentru definitivat*, vol. II, Iași, 1986
41. Карпова, В., *Талантливая жизнь*, Москва, 1986
42. Клитко, А., *Глубина Фокуса: о прозе наших дней*, Москва, 1981
43. Ковалёвская, Е.Г., *Анализ текстов художественных произведений*, Ленинград, 1976
44. Кожевникова, В.В., *Слово и образ*, Москва, 1969
45. Комиссаров, В.Н., *Перевод и языковое посредничество*, Москва, 1980
46. Коробов, В., *Василий Шукшин: Творчество. Личность*, Москва, 1977
47. Коробов, В., *В. Шукшин*, Москва, 1988
48. Коршак, Е.Н., *Авторские новообразования в поэтическом тексте и проблема словособоразовательных норм*, в сб.: *Интерпретация художественного текста в языковом вузе*, Ленинград, 1983

49. Кузнецов, Э.В., *О некоторых особенностях глагольного словоупотребления в текстах В. Шукшина*, в кн.: *Актуальные проблемы лексикологии и словообразования*, Новосибирск, 1980, вып. 9
50. Кузнецов, В.Г., *Реалии советской действительности и способы их перевода на французский язык*, в журн. „Вопросы языкознания”, 1982, №1
51. Кузьмук, Н., *Своеобразие героев рассказов В. Шукшина*, в ж. „Вестник Московского университета. Филология”, 1978, №2, стр. 14-15
52. Кузьмук, В.В., *В. Шукшин и ранний Чехов*, в ж. „Русская литература”, 1977, вып. 3
53. Купина, Н.А., *Смысл художественного текста и аспекты лингвистического анализа*, Красноярск, 1983
54. Лихоносов, В., *Голоса в тишине. Повести и рассказы*, Москва, 1967
55. Локтев, Н.Ф., *Житейский рассказ в современной русской новеллистике*, Москва, 1981
56. Лотман, Ю.М., *Анализ поэтического текста. Структура стиля*, Ленинград, 1972
57. Михаила, Г., *Распространение произведений А.С. Пушкина в Румынии (переводы повести „Кирджали”)*, „Romanoslavica”, XXVIII, București, 1990, стр. 11-43
58. Новиков, Л.А., *О некоторых вопросах лингвистического изучения художественного текста*, в ж. „Русский язык в школе”, 1980, №4, стр. 60

59. Овчаренко, А., *От Горького до Пушкина*, Москва, 1984
60. Окладникова, О.С., *Проблемы западного характера в рассказах В. Шукшина*, Москва, 1982
61. Пономарёв, И., *Шукшин*, в ж. „Наш современник”, 1981, №3
62. Попова, Е.И., *Композиционно-речевая структура рассказа В. Шукшина „Горе”*, В кн.: *Стилистика художественной литературы*, Москва, 1982
63. Попович, А., *Проблемы художественного перевода*, Москва, 1980
64. Радчук, В.Д., *Проблемы верности художественного перевода*, Киев, 1990
65. Ревзин, И.И., Розенцвейг, В.Ю., *Основы общего перевода*, Москва, 1964
66. Редько, А.В., *Василий Макарович Шукшин (1929-1974). Библиографический указатель*, Барнаул, 1981
67. Рецкер, Я.И., *Теория и методика учебного перевода*, Москва, 1950
68. Рецкер, Я.И., *Теория перевода и переводческая практика*, Москва, 1974
69. Россельс, Вл., *Перевод и национальное своеобразие подлинника*, в сб.: *Вопросы художественного перевода*, Москва, 1955, стр. 195.
70. *Русский советский рассказ. Очерки истории жанра*, Ленинград, 1970

71. Саттарова, Э.В., *Интерпретация художественного текста в процессе перевода*, Ташкент, 1986
72. Семепец, О.Е., Папасьев, Л.Н., *История перевода*, Киев, 1991
73. Сиротинина, О.Б., *Разговорная речь в системе функциональных стилей современного русского литературного языка*, Саратов, 1983
74. Соколов, А.Н., *Теория стилей*, Москва, 1968
75. Стопченко, И., *Мир говорит о Шукшине. Литературное творчество В. Шукшина в оценке зарубежной критики*, в журн. „Сибирские огни”, 1981, №1
76. Толчёнова, Н.П., *В. Шукшин – земля и люди*, Барнаул, 1978
77. Толчёнова, Н. П., *Слово о Пушкине*, Москва, 1982
78. Ульянов, П., *Этот неумирающий жанр. Современный советский рассказ*, Москва, 1987
79. Фёдоров, А.В., *Введение в теорию перевода*, Москва, 1959
80. Фёдоров, А.В., *Основы общей теории перевода*, Москва, 1968
81. Фёдоров, А.В., *Сибирская диалектная лексика*, Москва, 1963
82. Феллчкий, Ю., *Передача национального колорита при переводе поэзии*, Таганрог, 1966
83. Фрейлих, С., *О стиле прозы В. Шукшина*, в ж. „Вопросы литературы”, 1982, №9

84. Хантира, Э., *Окказиональные элементы в современной речи*, в сб.: *Стилистические исследования на материале современного русского языка*, Москва, 1972, стр. 63-91

85. Хитрова, С.М., *Стилевые поиски и взаимодействие литератур*, Москва, 1976

86. Черносвитов, Е.В., *Пройти по краю: В. Шукшин: мысли о жизни и смерти и бессмертии*, Москва, 1989

87. Чуковский, К.И., *Высокое искусство*, Москва, 1964

88. Шакиросанов, Р.Х., *Живые голоса героев*, в ж.: „Русская речь”, 1985, №5

89. Шевченко, Т., *Фразеологизм и его контекст (по рассказам В. Шукшина)*, в ж. „Русское языкознание”, Киев, 1982, вып. 4

90. Швейцер, А.Д., *Перевод и лингвистика*, Москва, 1973

91. Швейцер, А.Д., *Теория перевода: статус, проблемы, аспекты*, Москва, 1973

92. Шоптеряну, В., *Изучение русской классической и советской литературы в румынских университетах*, в кн.: *Русская классическая и советская литература за рубежом (изучение, преподавание, оценка)*, под ред. В.В. Цыбенко, Москва, 1988

93. Шорыгина, М.И., *Рассказы В. Шукшина*, Москва, 1977



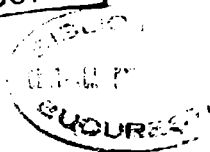
94. Шукшин, В., *Возвращение по существу*, в ж.: „Вопросы литературы”, 1979, №7
95. Шукшин, В., *Избранные произведения в 2-х томах*, Москва, 1975
96. Шукшин, В., *Избранные*, Минск, 1984
97. Шукшин, В., *Мгновения жизни*, Москва, 1989
98. Шукшин, В., *Нравственность есть Правда*, Москва, 1979
99. Шукшин, В., *Сельские жители. Рассказы*, Москва, 1963
100. Шукшин, В., *Рассказы*, Москва, 1984
101. Шукшин, В., *Пэмынтений*, пер. В. Васиlake, Кишинэу, 1976
102. Шукшин, В., *Повестирь*, пер. С. Сака, Кишинэу, 1986
103. Шукшин, В., *Вопросы самому себе*, Москва, 1981
104. *Шукишинские стростки*, Барнаул, 1986
105. *Шукишинские чтения*, Ст. воспоминания, Барнаул, 1964
106. Эйдакова, В.В., *Стиль писателя и литературная критика*, Краснодарск, 1983
107. Эльсберг, Я., *Спорные вопросы изучения стиля*, в ж.: „Вопросы литературы”, 1966, №2
108. Эльшенич, А.П., *Единство цели – многообразие поисков. О стилевых течениях в современной литературе*, Ленинград, 1980

109. Юсупов, Р.А., *Введение в теорию и практику перевода*, Казань, 1968
110. Яшвилл, П.А., *Сущность художественного перевода*, Тбилиси, 1984
111. Adamescu, G., *Contribuțiuni la bibliografia românească*, București, 1928
112. Alexandrescu, Sorin, Rotaru, Ion, *Analize literare și stilistice*, București, 1967
113. Argintescu-Amza, N., *Despre frumoasele credincioase*, „Secolul 20”, 1965, nr. 7, pp. 31-39.
114. Bantaș, A., *Analiza textului și traduceri*, în SCZ, 1978
115. Bantaș, A., Rădulescu, M., *Capcanele vocabularului englez*, București, 1967
116. Blaga, L., *Cum am tradus pe Faust*, „Steaua”, 1957, nr. 5, p. 88
117. Breban, V., *Dictionar al limbii române contemporane. Un nou curent*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980
118. Buium, Sara, *Probleme de teorie a traducerii*, București, 1977
119. Buium, Sara, *Reflectarea limbii vorbite în traducere*, „Analele Universității București. Limbi slave”, 1970
120. Bulgăr, Gh., *Problemele limbii literare în concepția scriitorilor români*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1966

121. Cassian, N., *Traducerea – descoperire și identificare a propriei personalități*, „Secolul 20”, 1971, nr. 1
122. Cazacu, B., *Despre cercetarea limbii și stilului scriitorilor*, București, 1958
123. Călinescu, G., *Tehnica exterioară, în Modele de analize literare și stilistice*, București, 1971
124. Kohn, Ioan, *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere*, Editura Facla, Timișoara, 1988
125. Coteanu, Ion, *Locul stilului artistic în limba literară*, „Limba română”, X, nr. 2, 1961
126. *Dicționarul limbii române (DRZ)*, serie nouă, Academia Română, București, 1990
127. Doinaș, Șt. Aug., *Granița traducerilor. Introducere în poezie și modă poetică*. Editura Minerva, București, 1972
128. Doinaș, Șt. Aug., *Atlas de sunete fundamentale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988
129. Doinaș, Șt. Aug., *Dificil, dar nu imposibil*, „Secolul 20”, 1965, nr. 2, pp. 157-162
130. Dragomirescu, Gh., *Mica enciclopedie a figurilor de stil*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975
131. Dumitrașcu, P., *Valoarea expresivă a sunetelor*, BCZ, XII, București, 1967, nr. 1
132. Filip, R., *Literatura rusă și sovietică în limba română. 1830-1959. Contribuții bibliografice*, București, 1959
133. Fodor, Ecaterina, *Rolul modelului în procesul dezvoltării semantice a vocabularului limbii ruse actuale*, în *Semantica și semiotica*, București, 1981

134. Foașcă, S., *Fals tratat pentru uzul traducătorilor*, în „Echinox”, octombrie, 1973
135. Graur, Al., *Traducerea este posibilă? în Scrieri de ieri și de azi*, București, 1972
136. Hemoianu, V., *Observații despre traducere și critica ei*, în *Calmul valorilor*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971
137. Ionescu, Gelu, *Orizontul traducerii*, Editura Univers, București, 1981
138. Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, București, 1944
139. Lăzărescu, B., *Cu privire la meșteșugarii cuvintelor*, Editura Minerva, București, 1975
140. Levițchi, Leon D., *Îndrumar pentru traducătorii din limba engleză în limba română*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975
141. Moisil, Gr., *Probleme puse de traducerea automată*, CSZ, XI, București, 1960, nr. 1
142. Munteanu, Șt., *Stil și expresivitate poetică*, Editura Științifică, București, 1972
143. Nicolescu, T., *Prozatori sovietici contemporani*, București, 1968
144. Niculescu, Al., *Între filologie și poetică*, Editura Eminescu, București, 1980
145. Niculescu, Al., *Artă traducerii* (I), RL, 1978, iunie, 6, I
146. Noica, C., *Creație și frumos în rostirea românească*, Editura Eminescu, București, 1973

147. *On translation*, NL, 1968
148. *Poetică și stilistică. Orientări moderne. Prolegomene și antologie* de Mihail Hasto și Sorin Alexandrescu, Editura Univers, 1972
149. Savory, Th., N., *The art of translation*, London, 1957
150. Șoptereanu, V., *Istoria literaturii sovietice ruse. Receptarea ei în România*, EUB, București, 1987
151. Șukșin, Vasile, *Un șofer de elită*, Traducere și cuvânt înainte de Alexandru Calais, Editura Univers, București, 1979
152. Șukșin, Vasile, *În profil și en face*. Prefață și traducere de Doina Florea și Ștefan N. Popa, Editura Junimea, Iași, 1972
153. Vianu, Tudor, *Ceva despre arta traducerii*, în *Studii de literatură universală și comparată*, Editura Academiei, 1963, pp. 633-639
154. Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, București, 1968
155. Vianu, Tudor, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Editura pentru literatură, București, 1957
156. Vințelcr, O., *Probleme de sinonimie*, Editura Științifică, București, 1983
157. Water, Benjamin, *Problema traducătorului*, „Secolul 20”, nr. , 1972



---

---

**Tiparul s-a executat sub cda 694/2000  
la Tipografia Editurii Universității din București**

---

---

BIBLIOTE  
UNIVERSIT



DATA RESTITUIRII		
14 IAN 2002		
05. IAN 2006		
05. IAN 2006		
05. IAN 2006		
22 OCT. 2012		
01 SEP. 2007		

ISBN 973-575-450-9

Lei 36400