Целью работы П. С. Глушакова стала «попытка восстановления контекста размышлений писателя, его индивидуального поиска в зоне иных, других систем мышления». Отсюда повышенное внимание автора книги к «потенциально диалогическим площадкам», ведь для него «*потенциальность* творческого диалога уже в некотором роде является такого рода диалогом» (с. 11. Здесь и далее курсив П. С. Глушакова). Красивые формулировки. Однако если вдуматься, то за ними стоит желание просто-напросто снять с себя всякую ответственность за результаты анализа произведений Шукшина. П. С. Глушаков явно злоупотребляет словом «возможно», вряд ли уместном в научном дискурсе.

Неопределенность теоретических установок исследователя лучше всего характеризует одна странная формулировка: «Заметим, что весь блоковский цикл завершается прямой, хотя и косвенной отсылкой к образу Христа» (с. 255). Не будем оспаривать наличие отсылки к образу Христа (она представляется по меньшей мере сомнительной), обратим внимание на невозможное словосочетание «прямой, хотя и косвенной». «Прямой» (в словаре С. И. Ожегова) означает «непосредственно вытекающий из чего-нибудь, явный, открытый»; «косвенный» — «не непосредственный». То есть, получается, что П. С. Глушаков утверждает: «…цикл завершается непосредственной, хотя и не непосредственной отсылкой…»

В главе «Шукшин, Гоголь и другие: Из комментариев к рассказу «Забуксовал» автор еще раз вернется к проблемам методологии с тем, чтобы вновь постараться оправдать чрезмерную свободу своих измышлений: «Методологическая строгость намеренно принесена тут в жертву «науке самой занимательной», по слову А. С. Пушкина, а именно «следовать за мыслями великого человека»» (с. 53). Жертва слишком велика и неоправданна. Вовсе не за мыслями великого человека, а за своими безудержными фантазиями постоянно следует П. С. Глушаков.

Методологический беспредел порождает, например, такие «шедевры» интерпретации. В разделе «Заметки, комментарии, этюды» цитируется шукшинский набросок: «И пришли к великолепному старику Ермолаеву — просить его быть гардеробщиком. Очень представительный старик. И ему дали форму. И старик был кончен — стал несусветно важничать, стал гордый, вежливый и нехороший. Погиб человек». А далее следует его истолкование: «Это один из вариантов сюжета гоголевской «Шинели»: что было бы с Акакием Акакиевичем, если бы у него не похитили шинель. Такая «генеалогия» сюжета выявляет неожиданные и пугающие возможности в характере «маленького человека», но при этом констатирует по сути тот же финал — гибель человека» (с. 234).

Взяв слово «генеалогия» в кавычки, П. С. Глушаков в зародыше пресек возможную критику. Но дело тут не в спорности генеалогии шукшинского сюжета (никакой гоголевской генеалогии, конечно, нет — хоть в кавычках, хоть без кавычек), а в абсолют-

но непрофессиональном рассуждении о том, «что было бы с Акакием Акакиевичем, если бы у него не похитили шинель». Такого рода домыслы не допустимы даже в ответе на уроке литературы в десятом классе, в книге доктора филологических наук они просто шокируют.

Этот фрагмент работы напоминает сценку из «Калины красной», где зэки, изучая роман «Евгений Онегин», обсуждают единственный вопрос, будут ли у Татьяны дети от старика-мужа или не будут? П. С. Глушаков вполне мог бы присоединиться к этой полемике.

Кавычки, как известно, используются для выделения слов, которые употребляются в необычном или ироническом значении. Для чего их использует П. С. Глушаков, сразу и не догадаешься. Финал «Калины красной» он описывает так: «…И завершается все гибелью <…> Егора Прокудина от руки «наследника» блоковского Петьки — Губошлепа» (с. 236). В каком смысле можно назвать Губошлепа «наследником» Петьки из поэмы Блока «Двенадцать»? Снова «генеалогия»? Вряд ли. Всё «исследование» П. С. Глушакова построено на прихотливых ассоциациях, которые нередко уводят его слишком далеко от главной темы. Характерно обилие в книге постраничных сносок, по объему соперничающих с основным текстом. Возникает полное ощущение, что автор время от времени теряет нить рассуждений.

Самое поразительное, что иногда П. С. Глушаков вообще ограничивается набором цитат, никак их не комментируя. Так, на страницах 259-260 приведены три обширные выписки: из Шукшина («Выдуманные рассказы» — о «записной проститутке», которая «окрестилась»), Пушкина («Египетские ночи» — о Клеопатре, предложившей «купить» «ценою жизни» ночь ее любви) и Вс. Вишневского («Оптимистическая трагедия» — женщина-комиссар убивает того, «кто лез шутить с целой партией»). Странные сближения, конечно, бывают, но бывают еще и бессмысленные. Обычно такой словоохотливый, здесь автор замолкает. Вероятно, ему самому непросто найти хоть что-нибудь, объединяющее эти три фрагмента.

Есть такая головоломка для проверки наблюдательности: рядом располагают две забавные и очень похожие картинки с заданием обнаружить десять отличий. Наверное, П. С. Глушакову

тоже следовало бы дать читателю задание: «Найдите между процитированными произведениями хотя бы одно сходство». А так как читатель явно окажется в затруднительном положении, неплохо было в конце книги привести ответ. Вот только известен ли этот ответ самому автору?

Очень редкий случай, когда в тексте вместо легковесного «возможно» появляется твердое «конечно», доказывает, что бывают такие исключения, которые лишь подтверждают правило: «Конечно, в основе рассказа Броньки Пупкова о «покушении» лежит известный «Марш артиллеристов» на слова В. Гусева: именно отсюда герой рассказа позаимствовал риторику «Из сотен тысяч батарей/За слезы наших матерей,/За нашу Родину — огонь! Огонь!»» (с. 268).

Реминисценция, в существовании которой П.С. Глушаков наконец-то не сомневается, выглядит еще более сомнительной, чем предыдущие. Обнаружить в монологе Броньки элементы риторики марша может только тот, кто либо страдает эстетической глухотой, либо совсем не вслушался в речь героя — «неровную», с плачем, с остановками «на полуслове», срывающуюся порой «на свистящий шепот» и «душераздирающий крик».

«Энциклопедический музыкальный словарь» дает следующее определение марша: «Музыкальное произведение в энергичном, четком ритме и строго размеренном в соответствии с шагом темпе. <…> Сопровождая движение войск или массовое шествие, марш придает ему торжественность, содействует организованности строя или колонны, облегчает и координирует совместное движение крупных людских масс, размеряя мускульные усилия при шаге».

Нетрудно представить солдат, марширующих под «Левый марш» Маяковского, попробовали бы они промаршировать под аккомпанемент монолога Броньки Пупкова.

Бронька — не часть солдатской массы, он — одиночка, из породы шукшинских «нерасшифрованных тайных бойцов». Не случайно мечта о «тайной борьбе», «таинственная игра в разведчиков» станет устойчивой характеристикой героя-чудика («Чудик», «А поутру они проснулись», «Энергичные люди»). В семидесятые годы шпионские мотивы получат

в творчестве Шукшина культурологическую перспективу, заданную рассказами «Мечты» и «Как Андрей Куринков, ювелир, получил 15 суток». Первый из них представляется особенно важным при выстраивании контекста рассказа «Миль пардон, мадам!». «Помню, смотрел тогда фильм «Молодая гвардия», — вспоминает автобиографический герой-рассказчик, — и мне очень понравился Олег Кошевой, и хотелось тоже с кем-нибудь тайно бороться. До того доходило, что иду, бывало, по улице и так с головой влезу в эту «тайную борьбу», что мне правда казалось, что за мной следят, и я оглядывался на перекрестках. И даже делал это мастерски — никто не замечал». Упомянутая здесь «Молодая гвардия» — один из источников рассказа Броньки Пупкова. Самое патетическое место его монолога спроецировано на клятву молодогвардейцев.

«*Миль пардон, мадам!*»: «Дак получай за наши страдания!.. За наши раны! За кровь советских людей!.. За разрушенные города и села! За слезы наших жен и матерей!..»

«*Молодая гвардия*»: «Я клянусь мстить беспощадно за сожженные, разоренные города и села, за кровь наших людей, за мученическую смерть героев-шахтеров».

Судя по всему, книга «Шукшин и другие» готовилась к изданию в спешке, об этом свидетельствует огромное количество разного рода ошибок, неточностей, ненужных повторов. Откровенно формально отнеслись к своей работе и рецензенты (два российских академика и американский профессор!), и редактор. Понятно, однако, что основная доля вины за все упущения лежит на авторе.

Некоторые ошибки можно списать на торопливость и забывчивость. По утверждению П. С. Глушакова в рассказе Шукшина «Сильные идут дальше» «совершается убийство старика» (с. 71). Никаких убийств в этом рассказе нет, старика убивают в другом рассказе — «Охота жить». На подобных мелочах можно было бы не останавливаться, если бы в них не сказывалась вся глубина непонимания личности и творчества Шукшина.

Начинает П. С. Глушаков с того, что приписывает Шукшину «пролетарское происхождение» (с. 31). Как тут не вспомнить еще одну сцену из «Калины красной»:

«Егор все шел. Увязал сапогами в мягкой земле и шел. — У него даже и походка-то какая-то стала!.. — с восхищением сказал Губошлеп. — Трудовая.

— Пролетариат, — промолвил глуповатый Бульдя.

— Крестьянин, какой пролетариат!

— Но крестьяне-то тоже пролетариат!

— Бульдя! Ты имеешь свои четыре класса и две ноздри — читай «Мурзилку» и дыши носом. Здорово, Горе! — громко приветствовал Губошлеп Егора».

В главе «Шукшин и Шолохов: Неслучившийся диалог и вечное возвращение» автор приводит отрывок рассказа «Стенька Разин», в котором, по его мнению, изображена фигурка Степана Разина, «изготовленная умельцем-чудиком»: «Кузнец развернул тряпку… и положил на огромную ладонь человечка, вырезанного из дерева. Человечек сидел на бревне, опершись руками на колени. Голову опустил на руки; лица не видно. На спине человечка, под ситцевой рубахой — синей, с белыми горошинами — торчат острые лопатки. Худой, руки черные, волосы лохматые с подпалинами. Рубаха тоже прожжена в нескольких местах. Шея тонкая и жилистая» (с. 207). Уму непостижимо, как можно принять изможденного «смолокура» за «грозного атамана» (так в рассказе)? И конечно, назвать Разина «человечком» Шукшин не мог ни при каких обстоятельствах.

Характеризуя главного героя рассказа «Внутреннее содержание», П. С. Глушаков допускает еще одну принципиальную ошибку. В его изложении, Сергей Винокуров «никак не может найти контакта с «модными» девушками именно потому, что сам он — предельно естественен и целен, искренен и обладает тем самым «внутренним содержанием»; понимая это, герой пытается восполнить свою якобы имеющуюся «ущербность» (а на самом деле только собственную непохожесть) приемом чисто игровым, ролевым, театральным и, в конечном счете, чисто цирковым — <…> поет нарочно «по-деревенски» скабрезную частушку, но скоро понимает, что нацепил чужую, искусственную маску» (с. 224). Частушку «Ой, милка моя,/Шевелилка моя…» поет в рассказе Шукшина городской парень, а не Сергей. П. С. Глушаков вместо того, чтобы анализировать чужие

произведения, сочиняет свои. Вместе с героем Гоголя он с полным правом мог бы сказать: «А вот есть другой рассказ «Внутренне содержание», так тот уж мой».

Похвальное стремление расширить контекст рассмотрения шукшинских произведений приводит автора к сопоставлению новеллы Кафки «Сельский врач» и рассказа Шукшина «Шире шаг, маэстро!» Правда, серьезная аргументация, как всегда, отсутствует, сходство двух текстов сводится к тому, что и безымянный доктор Кафки, и молодой врач Солодовников открывают двери. Тот факт, что у Кафки — это дверца заброшенного свиного хлева, а у Шукшина — дверь сельской больницы, П. С. Глушакова, естественно, не смущает, ведь тема-то у писателей «в некоторой степени единая» — «драма гуманизма во враждебном для человека окружении» (с. 261). Заключительный абзац раздела «Два сельских врача» снимает все вопросы: «Остается добавить, что рассказ Кафки «Сельский врач» был опубликован в СССР в 1965 году и мог быть известен Шукшину, написавшему «Шире шаг, Маэстро» (sic!) в 1970-м. Ну а если Шукшин и не читал новеллу Кафки, тем лучше, для Шукшина лучше…» (с. 262).

Если Шукшин не читал новеллу Кафки, вряд ли это повод для гордости, а вот для П. С. Глушакова действительно «тем лучше», ведь теперь можно фантазировать сколько угодно, ничуть не заботясь о правдоподобии своих гипотез.