7. Кимеев В. М. Экомузей «Мунгатский острог» / В. М. Кимеев, Ю. В. Ширин // 55 лет Кемеровской области : матер. науч.-практ. конф. (Кемерово, 27 янв. 1998 г.). – Кемерово : Кузбассвуиздат, 1998. – С. 28–33.
8. Голубев, М. Е. Роль острогов в колонизации русскими Притомья // Образование, наука, инновации – вклад молодых исследователей : материалы IX (XLI) междунар. науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и молод. учёных. – Кемерово : Кемеровский гос. ун-т, 2015. – Вып. 16. – С. 652–656.
9. Голубев, М. Е. К проблеме реконструкции и музеефикации казачьих острогов в Притомье // Сибирская археология и этнография – вклад молодых исследователей : матер. LVI Рос. Археол.-этнограф. Конф. студентов и молод. учёных : сб. стат. – Чита : Изд-во Забайкал. гос. ун-та, 2016. – С. 296–297.
10. Голубев М. Е. Остроги Притомья: история изучения и архитектура / М. Е. Голубев, В. М. Кимеев // Археология Южной Сибири. К 40-летию кафедры археологии Кемеровского государственного университета. – Вып. 27. – Кемерово, 2016. – С. 38–45.
11. Крадин, Н. П. Русское деревянное оборонное зодчество. – Москва : Искусство, 1988. – 192 с.
12. Голубев, М. Е. К вопросу сохранения археологических памятников «Городище Городок» и «Поселение Городок-3» Кемеровского муниципального района // Учёные записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). – 2017. – № 4. – С. 13–15.

Maksim E. Golubev

Historical, Cultural, Natural Museum and Conservation Area “Tomskaya Pisanitsa” (Kemerovo, Russia)
golubev.kemer@mail.ru

HISTORICAL RECONSTRUCTION AND MUSEUMIFICATION OF IMMOVABLE HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE OBJECTS OF RUSSIANS FROM PRITOME (WEST SIBERIA, RUSSIA): DIFFICULTIES, PERSPECTIVES

Abstract. The paper describes the main problems and perspectives for conservation, restoration, museumification of immovable objects of Russians’ cultural and historical heritage of 17th–18th centuries located in geographical area of Pritome (West Siberia, Russia) because of menace of its losing. On the author’s opinion, inclusion of such surviving samples of wooden architecture designed for military defence – stockade towns (fortification) – into set of museums and conservation areas operated in Kemerovo Oblast’ (Russia) is the only way to stop destruction of unique architectural objects that are significant for regional ethnology of Russian ethnos.

Keywords: Russians, Pritome (West Siberia, Russia), Tom (river), history of Siberia, colonization of Siberia, Siberian stockade towns, Museum and Conservation Area, museum restoration, museumification of Siberian cultural and historical heritage items, items of Siberian architectural heritage, wooden architecture in Pritome, network of architectural and ethnographic objects.

УДК 911.375.4:355.47(571.17)=161.1:069.02
DOI: 10.32340/2414-9101-2019-4-9-14

Е. А. Московкина, кандидат филологических наук, доцент
Алтайский государственный институт культуры (Барнаул, Россия)
evgenya.moskovkina@yandex.ru

ПОЭТИКА ТЕЛА В ПРОЗЕ В. М. ШУКШИНА

Аннотация. Сочетание кинематографических и поэтологических приёмов создания художественного образа – стилизирующая техника прозы В. М. Шукшина. Через опыт актёра, режиссёра, писателя Шукшин добивается интересного синергетического эффекта, который подготавливает любой из его текстов к экранизации и, напротив, делает сценарии глубоко литературными. Автор уникальных жанров «повести для театра» и «киноповести» в каждое литературное произведение вносит элемент театральной пластики, сценической наглядности, телесной экспрессии. Герои Шукшина чрезвычайно точно «говорят телом», когда не только мимика, но и телесная динамика и энергетика являются непременной составляющей характера персонажа.

Ключевые слова: проза Шукшина, мотив, образ, приём, тело, поэтика, психологизм, психопоэтика.

Художественное наследие Шукшина – это, по большому счёту, и душевный разговор, и горячая дискуссия, и спор с самим собою «о самом главном – о человеке, о душе человеческой» [1, с. 367]. Душа, помещённая в фокус художественного мира писателя, требует всестороннего осмысления и

изучения. В стремлении «донести <...> характер» [2, с. 265] как концентрированный образ души Шукшин пользуется разнообразными приёмами психологического анализа, среди которых наиболее оригинальным представляется психофизиологический параллелизм.

«Физически чувствовать» – универсальная формула психологизма Шукшина. Шукшинские выразители переживаний, потрясений, аффектов – удар, усталость, боль, ожог, озноб, тяготеющие скорее к сфере физической, становятся индикатором психологического. Тайны души обнажаются через образ беззащитного, уязвимого тела:

«У Аксенова от злости засосало под ложечкой» («Правда», 1960) [2, с. 109]; «У Сашки опять свело челюсть. У него затряслись губы» («Обида») [3, 267]; «Серёга особенно любил походку жены: смотрел, и у него зубы немели от любви. Он дома с изумлением оглядывал её всю, играл желваками и потел от волнения <...> Серёга так забеспокоился, что у него заболело сердце <...> У Серёги, где-то **внутри, выше пупка, зажгло**» («Беспалый», 1972) [3, с. 367]; «У Ивлева от стыда, от любви, от злости **свело затылок**» («Там, вдали...», 1966) [3, с. 107]; «Волной – от макушки до пят – **окатил Петра мерзкий озноб. И схлынул. Жарко сделалось**» («Там, вдали...») [3, с. 156] (выделено нами – Е. М.).

И сам художник, и его герои описывают своё психологическое состояние сквозь призму физиологического: «Вот у тебя все есть – **руки, ноги... и другие органы.** <...> **Заболела нога** – ты чувствуешь, **захотела есть** – налаживаешь обед... Так? <...> Но у человека **есть так же – душа.** Вот она, здесь, – **болит!** – Максим показывал на **грудь**» («Верую!», 1970) [3, с. 216]; «Куда человеку деваться с **растревоженной душой?** Ведь она же **болит, душа-то. Зубы заболят ночью, и то мы сломя голову бежим в эти, в круглосуточные-то, где их рвут. А с душой куда?**» («Ночью в бойлерной», 1974) [1, с. 140] (выделено нами – Е. М.).

Введение телесного кода в психоаналитическую парадигму художественного пространства Шукшина во многом обусловлено спецификой мироощущения самого писателя, болезненно, физически тяжело переживающего и творческий процесс, и взаимодействие с читательской и зрительской аудиторией, и судьбы своих героев. Шукшин-автор и Шукшин-читатель, зритель легко вживается в литературные и сценические конфликты, срastaется с персонажами, погружается в перипетии сюжета.

А. Куксин, соотечественник писателя, вспоминает: «Помню в 1943 г. к нам приехала концертная бригада <...> ... вот на сцену вышел конференсье и стал читать “Сын артиллериста” К. Симонова. Я что-то хотел сказать Васе и тронул его за колено. Васю трясло мелкой дрожью, он ничего не видел кругом, кроме происходящего на сцене» [2, с. 10]. «Он был страдающим человеком, – отмечает Ю. Соловьёв, – жизнь принимал близко к сердцу. Когда Шукшина упрекали в истерике, в мелодраме за эпизод встречи Егора Прокудина с матерью, он растерялся: “Тут не знаю, что и говорить. Разве мелодрама? А как же, неужели не кричат и не плачут даже сильные, когда только криком и можно что-нибудь сделать, иначе **сердце лопнет**”» [4, с. 127] (выделено нами – Е. М.). По наблюдению Н. П. Толчёновой, психологическая незащищённость, интенсивность мировосприятия – качество, свойственное большинству шукшинских персонажей, – одна из центральных характеристик самого художника: «Таким уж он родился – все происходящее чувствует неравнодушно: вдвое, втрое сильней, острее, больше» [5, с. 85]. Л. Аннинский пишет: «Шукшин – это прежде всего обнажённость боли <...> Он не осмыслял проблемы – он перебалывал ими» [6, с. 3]¹. Импульсивность Шукшина настолько велика, что вызывает в нем опасения «**треснуть от напряжения**» (из рабочих записей) [8, с. 409], «он же просто горит, а не живёт» [3, с. 177], – говорили о нем. Всем существом предаваясь воплощению художественного замысла, Шукшин ощущает творческий процесс в контексте физиологическом: «**Я знаешь, чего заметил?** – делится Шукшин с Ю. Скопом. – **Когда ночью пишешь – борода быстрее растёт, а? Ты не замечал?**» [3, с. 179].

«Чувственное» восприятие жизни является специфической особенностью мирозерцания Шукшина. Свою связь с жизнью он мыслит в разрезе телесно-генетическом: «**Я – сын, я – брат, я – отец... Сердце мясом приросло к жизни. Тяжко, больно – уходить**» (из рабочих записей) [8, с. 408]. Мироздание в целом видится писателю (не без влияния толстовской «космической модели божественного механизма мира» или «роевой жизни», по версии С. М. Козловой [9, с. 49]) как жи-

¹ Подобное физическое замыкание на творческом процессе было свойственно Ф. М. Достоевскому (Шукшин интересовался биографией и творчеством русского классика, часто его цитировал, участвовал в кинопробах на роль Достоевского): как и Достоевский, Шукшин «болеет своими произведениями: если они удаются, он себя чувствует хорошо, если нет, он не может поправиться» [7, с. 414].

вой, монолитный организм, тело: *«Жизнь представляется мне бесконечной студенистой массой – тёплое желе, пронизанное миллиардом кровеносных переплетений, нервных прожилок... Беспредельно вздрагивающее, пульсирующее, колыхающееся. Если художник вырвет кусок этой массы и слепит человечка, человечек будет мёртв: порвутся все жилки, пуповинки, нервные окончания съжмутся и увянут. Но если погрузиться всему в эту животворную массу, – немедленно начнёшь с ней вместе – вздрагивать, пульсировать, вспучиваться и переворачиваться. И умрёшь там»* (из рабочих записей) [8, с. 414]. В тех же категориях представляется Шукшину и литература: *«Литература питается теми живительными соками, которые выделяет – вечно умирая и возрождаясь, содрогаясь в мучительных процессах обновления, больно сталкиваясь в противоречиях – живая жизнь»* («Средства литературы и средства кино») [1, с. 420].

Вынесение психологического в область телесного – своеобразный способ «овнешнения» и «оживления» субъективного и абстрактного. Синестетическое восприятие жизни позволяет писателю в совершенстве овладеть техникой перевода душевных импульсов в категории мира чувственного. Телесная риторика Шукшина – несомненно, следствие его профессиональной многогранности (*«Большое напряжение отражается и на качестве моей работы – и в кино, и в литературе. Возможно, это только у меня так сложилась судьба, судьба человека, распятого между режиссурой, актёрством, сценариями, драматургией и литературой»* («Избираю литературу...») [1, с. 498]). Шукшин настойчиво стремится во что бы то ни стало воплотить реальность, наделить плотью явления абстрактного, трансцендентного уровня, сделать их ощутимыми, зримыми, узнаваемыми.

Шукшину важно максимально сблизиться с читателем: быть услышанным, принятым, понятным: *«Искусство – так сказать, чтоб тебя поняли»* (из рабочих записей) [8, с. 413]. Через обращение к телесному дискурсу Шукшин создаёт систему «семантических примитивов», представляющих сенсорно-кинестическое пространство как зеркало психологического.

В связи с этим уместно говорить и о так называемой сценарности творчества Шукшина. Его идеал – произведение, которое не требует переработки для постановки на сцене и экранизации. Человеческие чувства должны быть описаны так, чтобы актёр мог соотнести их с пластикой и мимикой. Акцент на внешней стороне изображения чувства (жест, поза) приходит в шукшинский текст из кинематографа: *«Она (проза Шукшина – Е. М.) изначально несла на себе отпечаток кинематографичности, – пишет Н. Казьмина, – ощущала на себе власть первой его профессии <...> Создавалось впечатление, что писал он уже в расчёте на то, что его проза будет играть»* [1, с. 366].

Литературные произведения, так же, как и сценарии, Шукшин выстраивает в соответствии с «законным требованием»: *«все должно быть “видно”»* («Средства литературы и средства кино») [1, с. 421]. Сдержанность стилистических красок, сценарная краткость и простота Шукшина-писателя открывают богатейшие возможности для Шукшина-режиссёра и сценариста, иронизирующего по этому поводу: *«... чем хуже литература, тем лучше можно сделать фильм»* [3, с. 420]. «Шукшин-кинорежиссёр, – утверждает С. Залыгин, – органически проникает в Шукшина-писателя: его проза зрима, его фильм литературен в лучшем смысле слова» [3, с. 172].

Однако, по признанию самого Шукшина, его «кинорежиссёрская литературность» (внедрение в кинорежиссёрский сюжет поэтических приёмов) встречает на своём пути серьёзные препятствия. Отделённый от авторской «пуповины» сценарный образ оказывается беспомощным перед «многомиллионной аудиторией»: *«Попробуйте вложить авторский самокомментарий в уста героя. Герой станет чтецом. Даже в проникновенном актёрском исполнении прямая авторская речь может показаться декларацией, а декларативность и психологизм плохо уживаются вместе...»* [10, с. 532].

С другой стороны, обратная тенденция (от кино к литературе) даёт неожиданно эффективный результат: уникальная зримость и выразительность шукшинского текста напитана кинорежиссёрским опытом режиссёра. Даже откровенные неудачи на поприще кино обретают новую жизнь в литературе, становятся приметой неповторимого авторского стиля. Например, «небрежное построение кадра» (*«Мы скоро стали снимать актёров без головы, и они у нас “говорили животом”»* [Цит. по 11, с. 61]) в дипломном фильме Шукшина перерастает в оригинальный литературный приём. Литературные герои писателя, действительно, нередко «говорят животом» (языком тела), оживляя скупые портреты и сдержанные реплики: *«А у Петю-то пузцо! Молодое, кругленькое. Петя демонстративно свесил пузцо с ремня – пусть все видят, что человек живёт в довольстве»* («Петя», 1970) [3, с. 253].

«Пузцо» становится не только портретной характеристикой героя, но и его метонимическим тождеством. В шукшинском тексте нередко именно телесная выразительность определяет психологическую палитру: *«И опять захохотал, так, что заколыхался его упругий животик»* («Раскас», 1967)

[2, с. 427]; «Петя смеётся молча, **весь: животик смеётся – как-то прыгает, подбородок смеётся, загривок – тоже смеётся – напряженно лоснится и дрожит**» («Петя») [3, с. 253]; «... **мужчина чуть колыхнул животом**» («Мой зять украл машину дров», 1971) [3, с. 342];

В рассказе «Сураз» (1969) сцена расправы оскорблённого учителя над «дерзким» Спирькой, застигнутым наедине с женой «физкультурника», сконцентрирована вокруг одной яркой детали – руки-шатуны, работающие без устали: «*В следующее мгновение **сильная короткая рука** влекла Спирьку из горницы <...> Спирька ничего не мог сделать с **рукой**, ее как приварили к загривку, и крепость **руки** была какая-то **нечеловеческая**, точно **шатуном** толкали сзади <...> И опять вскочил, и хотел скользнуть под **чудовищный шатун** – к горлу физкультурника. Но второй **шатун** коротко двинул его в челюсть снизу*» («Сураз») [3, с. 52]. Сосредоточенность на единственной анатомической подробности в изображении учителя откровенно примитивизирует образ последнего. Реакция обманутого мужа – вполне типична, даже шаблонна, вследствие чего эмоциональный мир этого героя вытесняется на периферию, выгодно оттеняя сложное психологическое состояние Спирьки. «Физкультурник», таким образом, превращается в механическое препятствие для «лавины» чувств центрального героя.

Тот же принцип «обезличенного» изображения человека, превратившегося в орудие насилия, наблюдаем в рассказе «Привет Сивому!» (1974): «*Ещё некоторое время смутно маячила перед ним **квадратная туша Сержа**; потом она исчезла... Послышались удаляющиеся шаги*» («Привет Сивому!») [1, с. 158].

В художественном пространстве Шукшина немало примеров функционирования героев «без головы», однако такой «план» не делает их менее экспрессивными, а, напротив, привлекает в арсенал выразительных средств новый инструментарий: телесная образность блокирует вербальную избыточность, стоит на страже характерологической точности и нетривиальной шукшинской лапидарности.

Один из самых ярких мотивов творчества Шукшина, апеллирующих к телесной выразительности, – мотив танца. Танец в поэтике Шукшина выполняет роль знаковой системы, которая вторит эмоциональной интенсивности самого процесса письма¹: «*Заметил, что иногда – не так часто – не поспеваю писать, – замечает Шукшин. – И тогда буквы отдельно и крючками*» [8, с. 412]. «Подпрыгивающий» почерк, изогнутые в застывших «па» буквы – фиксация «гарцующей» мысли, реакция на характерный «танцующий» ритм прозы Шукшина (говоря о художественных особенностях писателя, Г. А. Белая уделяет отдельное внимание его «пританцовывающей стилистике» [13, с. 105]). В танце время как будто сгущается, концентрируется. Тот же процесс характеризует письмо: «*Я пишу. Время летит незаметно*» («Воскресная тоска») [2, с. 167]. Сам Шукшин в моменты творческого кризиса пытается «вызвать» слово физическим действием, движением: «*Иногда, когда не пишется, я по долгу марширую по комнате*» (из рабочих записей) [6, с. 415].

Маркированное телесностью пространство танца в прозе Шукшина призвано усилить, конкретизировать, визуализировать суть характера или значение сюжетного поворота. Например, мелкие, суетливые движения в танце «поддерживают» характер «*сухого, маленького*» Антипа Калачикова («Одни») (1962)); неловкая, грубая, тяжёлая пляска героев рассказа «Стёпка» (1964) говорит об их эмоциональной сдержанности, но удивительной силе имманентного переживания; мастерство танцующего знаменует собой внутреннее раскрепощение («*Далёкие зимние вечера*» (1961), «*Танцующий Шива*» (1969)); неумение танцевать – напротив, намекает на ущербность личности или комплекс героя («*Гринька Малюгин*» (1962)); вычурный, демонстративный танец служит зеркалом неискренности, вызывающей фальши его исполнителя («*Классный водитель*» (1962)); подчёркнуто откровенный танец выражает вульгарность, граничащую с оргиастической развязностью («*Там, вдали...*» (1966), «*До третьих петухов*» (1974), «*Печки-лавочки*» (1975)), а незатейливая летка-енка – не более чем элемент легкомысленного флирта («Петя»).

Танец в прозе Шукшина, как правило, – мини-сюжет, внутренняя мистерия, действие, нередко вступающее в противоречие с очевидной психологической траекторией характера.

В рассказе «Верую!» (1970) танец, напоминающий ритуальное радение, становится терапевтическим средством, через телесную энергетику подчёркнуто брутального попа («*Такому не кадилом махать, а от алиментов скрывать*» [3, с. 218]), возвращающим тоскующему Максиму Ярикову не-

¹ «В мире <...> действуют скорости. Писатель торопится писать, персонаж спешит, потому что заряжен динамическим импульсом самого письма, да и нужен автору только для того, чтобы динамизировать форму, читатель резонирует в такт этим скоростям и напряжениям» [12, с. 20].

рушимую веру в жизнь с ее плотностью (ср. 'плоть') и динамизмом, изменчивостью и константностью, покоем и яростью. Танец выступает в качестве метафоры причастия, возрождающего отравленную ядом «проклятых вопросов» душу героя: *«Ве-ру-ю! <...> В плоть и мягкость телесную-у!»* [3, с. 223]. Танцевальная «молитва» пока утверждает амбивалентную истину жизни-борьбы («Никаких – “подставь правую”. Дам в рыло, и баста» [3, с. 221]), жизни-дистанции («Я пробежал только половину дистанции и захромал» [3, с. 222]), жизни-танца («Живи, сын мой, плачь и приплясывай» [3, с. 221]¹).

Сюжетообразующую функцию выполняет танец в рассказе «Танцующий Шива». Танец героя – «это свободная форма свободного существования в нашем деловом веке» [3, с. 199]. В танце Аркашки Кебина на фоне экзотической маски (Шива) особенно явственно проступают сугубо национальные черты юродства: герой маргинален, эмоционально амбивалентен (смешон и серьёзен одновременно), пляска Аркашки – средство самоуничтожения, с одной стороны, и выражение презрения к миру, с другой; в лицедействе Аркашки объединяются элементы эпатирования и укора; статусу юродивого во многом соответствуют артистический и режиссёрский талант Шивы (он не только сам играет, но и вовлекает в действие толпу); замещение слова действием-жестом (сила воздействия танца во много раз превосходит речь Аркашки, обращённую к плотникам)². Телесность, физиологичность *плотников* чужды почти «бесплотному» миниатюрному Шиве, в нем будто бы и вовсе нет тела, он удивительно мобилен и неуловим, благодаря неподражаемому умению обходить жизненные препятствия «лёгкой касательной походкой» [3, с. 199].

В рассказе «Жена мужа в Париж провожала» (1971) в контексте танцевального дискурса Шукшину блестяще удаётся донести идею экзистенциального одиночества, душевной и телесной уязвимости героя – сельского жителя, раздавленного бесчувственным прагматизмом города: *«Пляшет он красиво, с остервенением. <...> Молчат вокруг, будто догадываются: парень выплясывает какую-то свою затаённую горькую боль»* [3, с. 319]. Колькина «Цыганочка», так же, как и танец Шивы, напоминающая кривляния юродивого, – не только сублимация нестерпимой обиды, но и «ругательство миру». В танцевальном юродстве Кольки Паратова парадоксальным образом утверждается его человеческое достоинство: *«Враз становился серьёзным, несколько даже торжественным»* [3, с. 319]. Танец Кольки напоминает прощальную пляску Хомя Брута в «Вие» Гоголя.

Таким образом, парадоксальная телесная исповедальность, телесно-ориентированная лексика, проговаривание характера в телесной спонтанности, семиотика тела и соматизация героя, буквализация и детализация метафор [16, с. 23], ставшие особой приметой шукшинской изобразительности, служат цели драматизации текста, овнешнения и овеществления психологического претекста.

Список литературы

1. Шукшин, В. М. Собрание сочинений в 6-и кн. Кн. 3 : Странные люди. Москва : Надежда-1, 1998. – 528 с.
2. Шукшин, В. М. Собрание сочинений в 6-и кн. Кн. 1 : Охота жить. Рассказы. – Москва : Надежда-1, 1998. – 512 с.
3. Шукшин, В. М. Собрание сочинений в 6-и кн. Кн. 2 : Верую! – Москва : Надежда-1, 1998. – 512 с.
4. Он похож на свою родину. Земляки о Шукшине / Сост. В. И. Ащеулов, Ю. Г. Егоров. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1989. – 248 с.
5. Толченова, Н. П. Слово о Шукшине. – Москва : Современник, 1982. – 160 с.
6. Аннинский, Л. А. В поисках ответов // В. Шукшин. Вопросы самому себе : [сб.]. – Москва : Молодая гвардия, 1981. – 256 с. – (Писатель – молодёжь – жизнь).
7. Ермаков, И. Д. Психологический анализ литературы: Пушкин, Гоголь, Достоевский. – Москва : Нов. лит. обозрение, 1999. – 512 с. – (Филологическое наследие).
8. Шукшин, В. М. Собрание сочинений в 6-и кн. Кн. 6 : Я пришел дать вам волю. Москва : Надежда-1, 1998. – 512 с.
9. Козлова, С. М. Что же жизнь – комедия или трагедия? (нравственно-эстетические основания шукшинской концепции «жизнь-театр») // Россия и театр В. Шукшина : сб. матер. науч.-практ. конф. «Нравственность есть правда». – Барнаул : [б. и.], 1997. – С. 48–73.
10. Шукшин, В. М. Собрание сочинений в 6-и кн. Кн. 5 : Калина красная. – Москва : Надежда-1, 1998. – 560 с.

¹ Здесь очевидно использование скрытой цитаты из стихотворения С. Есенина (пляске героев предшествует есенинская тема: «Есенин мало прожил. Ровно – с песню» [3, с. 222]): «И Русь все так же будет жить, плясать и плакать под забором» (1970) [3, с. 423], зафиксированной в рабочих записях Шукшина.

² О «театральности» юродства см. в работе А. М. Панченко «Смех как зрелище» [14].

11. Коробов, В. И. Василий Шукшин. – Москва : Современник, 1984. – 286 с. – (Библиотека «Любителям российской словесности»).
12. Ямпольский, М. Демон и Лабиринт. (Диаграммы, деформации, мемесис). – Москва : Нов. лит. обозрение, 1996. – 325 с.
13. Белая, Г. А. Художественный мир современной прозы. – Москва : Наука, 1983. – 191 с. – Из содерж.: Парадоксы и открытия В. Шукшина. – С. 93–118.
14. Панченко, А. М. Смех как зрелище // Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко, Н. В. Понько. – Ленинград : Наука, 1984. – 75–153.
15. Уракова, А. П. Поэтика тела в рассказах Эдгара Аллана По. – Москва : ИМЛИ РАН, 2009. – 259 с.

Evgenia A. Moskovkina, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russia)
evgenya.moskovkina@yandex.ru

BODY POETICS IN VASILY SHUKSHIN'S PROSE

Abstract. Combination of cinematographic and poetological literary techniques on creating an artistic image is a style-forming means in Vasily Shukshin's prose. Vasily Shukshin reaches a remarkable synergetic effect through the use his own actor, a director, a writer's experience that, from the one side, well prepares any piece of text wrote by him to screen adaptation and, from the other side, makes his screenplays deeply literary. Vasily Shukshin being author of two unique genres ("novel for theatre" and "movie-essay") brings an element of theatrical plastic art, scenic clearness, body expression into his each literary writing. Dramatis personae of Vasily Shukshin's writings meaningfully "speak with their body" – it's when not only mimics but also body dynamics and energy arrange a characters' subcomponents.

Keywords: *Vasily Shukshin's prose, a pattern, an image, literary technique, a body, poetics, psychology, psychopoetics.*

УДК 725.821:008(571.54)

DOI: 10.32340/2414-9101-2019-4-14-19

В. В. Некрашевич
Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Улан-Удэ, Россия)
vinek17@mail.ru

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР КАК ЧАСТЬ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ

Аннотация. Представлен краткий обзор истории развития любительского театрального творчества и профессионального театрального искусства в дореволюционной, советской и постсоветской Бурятии. Раскрыта специфика научного подхода к пониманию театрального наследия как историко-культурного феномена. На примере деятельности Государственного русского драматического театра им. Н. А. Бестужева (г. Улан-Удэ, Республика Бурятия, Россия) – первого профессионального театра Бурятии (основан в 1928 г.) – автор характеризует конституирующую роль художественно-эстетических традиций театрального творчества в отношении регионального культурного процесса.

Ключевые слова: *региональный культурный процесс, нематериальное историко-культурное наследие, культурное пространство региона, театральное искусство, драматический театр, сохранение театрального наследия, воспроизводство художественной культуры, Государственный русский драматический театр им. Н. А. Бестужева, Бурятия.*

В начале XXI века Россия столкнулась с тревожными реалиями современности и проблемами культуры, ставшими знаковым явлением. Тяжёлые, а порой даже катастрофические, перемены коснулись всех сфер жизни, в том числе и духовного развития, следовательно, решение этих вопросов представляет на сегодняшний момент самую главную цель для нашего государства.

Определение феномена культуры неотделимо от человеческой деятельности, так как культура является её результатом. Это определено историческим развитием человека и мирового сообщества, связанным со сменой культур, характерных для различных типов обществ, между которыми сущест-