

УДК 882.09

doi: 10.18101/1994-0866-2017-6-128-137

**КАТЕГОРИЯ «ПРЕКРАСНОЕ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИКИ XX В.
(Ю. КАЗАКОВ, В. ШУКШИН, В. АСТАФЬЕВ)**© *Климова Тамара Юрьевна*

кандидат филологических наук, доцент,
Иркутский государственный университет
Россия, 664003, г. Иркутск, ул. Карла Маркса, 1
E-mail: klimova-tu@yandex.ru

Статья предлагает анализ концептуального осмысления категории «прекрасное» в рассказах «Трали-вали» Ю. Казакова, «Одни» В. Шукшина и «Ясным ли днем» В. Астафьева. Беспокойному духу всех трех художников не свойственно идиллическое упоение гармонией мира, поэтому прекрасное находится в явных эстетических и этических противоречиях с социальной реальностью. В рассматриваемых текстах прекрасное соотносится с масштабом дарования героя и с социальной средой, сформировавшей его личную культуру и мировоззрение. У Шукшина неперебродившее творческое начало в чудиках не может откристаллизоваться в нечто стоящее. Трагическим несопадением с миром отличается мироощущение героев Ю. Казакова. В художественной философии Астафьева прекрасное в искусстве неотделимо от христианской этики. Но именно в рассказе В. Астафьева базовая категория эстетики ближе всего соотносится с ее изначальным пониманием как «положительной общечеловеческой ценности», созданной для утешения страждущих. У Ю. Казакова прекрасное представлено как вариант возвышенного, поскольку могучий дар героя неподвластен ему и вызывает мучительные эмоции. А у героя Шукшина талант выглядит как баловство, отдушину в однообразных крестьянских буднях.

Ключевые слова: прекрасное; талант; искусство пения; Ю. Казаков, В. Шукшин, В. Астафьев; сравнительный анализ.

На категории прекрасного базируется эстетика как наука и, в частности, теория художественности в литературоведении. В творческой практике писателей XX в. категория эта — явление весьма неоднозначное. Замысленное как «положительная общечеловеческая ценность» [1, с. 320], прекрасное не может содержать в себе ничего пугающего, непознанного и только при этом условии формирует эстетический идеал. Высшей формой освоения мира «по законам красоты» Ю. Боров называл искусство [1, с. 320]. Вместе с тем «параграфы» и «пункты» законов «прекрасного» не конкретизированы ни в одной эстетике, следовательно, нет и четких критериев его истинности. Напротив, культура перманентно фиксирует историческую, классовую и географическую относительность базовой категории, поскольку каждая эпоха вносит в нее свое представление о мере вещей. Прекрасное в искусстве может выражаться любым производным модусом художественности — трагическим, сатирическим, безобразным и т. д. Художник в неидеальном времени не позиционирует мир как совершенную гармонию, и любое упоминание прекрасного в литературе второй половины XX в. свидетельствует об утрате

общественного идеала. Тем интересней провести наблюдения над концептуальным осмыслением прекрасного в писательском слове.

В творчестве общепризнанных мастеров реалистической прозы XX в. мы выделим рассказы «Трали-вали» (1959) Ю. Казакова, «Одни» (1962) В. Шукшина и «Ясным ли днем» (1966–1967) В. Астафьева, где интерес к прекрасному сконцентрирован на песенной культуре, где рассматривается проблема природно-биологической зависимости человека от его дара, где герои, в кругозоре которых оформляется понятие красоты, представляют космос русской деревни с его нравственно-эстетическими константами.

В рассказе Ю. Казакова «Трали-вали» категория «прекрасное» открыто названа и проецируется, во-первых, на живописное богатство национального пейзажа: прекрасной Егору видится родина и ее с детства исхоженные дороги, костер над рекой и даже «осень с ее скукой, с дождиком, с пахучим ночным ветром, с особенным в это время уютom сторожки!» [2, с. 253–254]. Во-вторых, прекрасна любовь Егора к Аленке, заставляющая бешено колотиться сердце и делиться с избранницей своим даром. В-третьих, прекрасное пульсирует в образе неосуществленного (и неосуществимого) романтического сценария жизни Егора.

У В. Шукшина основное пристанище прекрасного — душа, которая в замкнутом углу семейных и колхозных обязанностей, в условиях непонимания и запретов заявляет о себе изломами и чудачествами. В художественном мире В. Астафьева акцентирована бытийная сущность прекрасного: это детская беззащитность и одновременно кормящее материнское начало природы; человек в его расположенности к другому человеку и окружающему миру, к артельному труду и честному выполнению воинского долга; прекрасное в искусстве неотделимо от христианской этики.

Беспокойному духу всех трех художников не свойственно идиллическое упоение гармонией мира, поэтому прекрасное находится в явных эстетических и этических противоречиях с социальной реальностью. У Шукшина неперебродившее творческое начало в чудиках не может откристаллизоваться в нечто стоящее. Тревожным томлением и трагическим несовпадением с миром отличается мироощущение «нездешних» героев Ю. Казакова. У Астафьева природа страдает от грубого потребительства браконьеров, а человечество в целом «испытывает неодолимое желание вернуться к зверю и довольно уже преуспело на этом пути» («Подводя итоги») [3, с. 47].

Рассказ «Ясным ли днем» в творчестве В. Астафьева стоит особняком в силу непривычно уравновешенного психологического климата. Логика движения «от нормы» обязывает оглядываться на этот рассказ как на образец гармонии. Центральное место прекрасного в паратексте рассказа заявлено цитатно-песенным названием и посвящением: «Памяти великого русского певца Александра Пирогова». Помимо этого, герой Астафьева необычайно чуток к звуковой партитуре мира: он страдает от «изверченных наподобие проволочного заграждения» несуразных «дрыгалок» городской поросли, испытывает болевые ощущения от сопереживания «молодому парнишке» — не поименованному в тексте Робертино Лоретти, в голосе которого слышна «неподдельная искренность, детская доверчивость» и любовь к «чи-

стому, еще не захватанному миру» [4, с. 369]. А уж когда Сергей Митрофанович сам запоем, то это «праздник, такой праздник» [4, с. 373].

Композиционно проблематику рассказа Астафьев обосновывает в трех топосах: больница — вокзал — дом, но фабула размыкается сценами из военного прошлого. Эпическое звучание прекрасно обеспечивает широкая проекция на жизнь в целом и его тесная взаимосвязь с онтологическими конфликтами отечественной прозы. Первый из них — это столкновение деревенской и городской систем ценностей, с учетом которых объективируется нравственная позиция героя. Одноногий ветеран Великой Отечественной войны испытывает застарелое чувство униженности и обиды всякий раз, когда приезжает в город освидетельствовать свою инвалидность. Особую досаду вызывает не городская, с виду нарядная жизнь, а то, что вместе с исчезновением знакомых инвалидов уходят из памяти боль и укор прошлых дней. А распорядки все те же — бездушные, абсурдные. Конфликтность ситуации поддержана традиционным астафьевским оценочным повествованием, метящим в массу людей самых недостойных. Так, медсестра с «коком, сбитым наподобие петушиного гребня», с «победительным взглядом» окидывает приемную, похожую на «скудный базаришко» [4, с. 343].

Вместе с тем ветеран сразу же начинает сочувствовать молодому врачу, виновато прячущему переутомленные глаза, а затем ему уже стыдно за свой срыв в надоевшем ритуале медицинского осмотра. Тем самым намечавшийся конфликт гасится в самых истоках: горожане перестают быть врагами, пространство — полярным. На это настраивает и торжественная фраза-камертон, объединяющая два полярных хронотопа библейским стиховым единоначатием: «И в городе падал лист. ...И в городе ...сквозила печаль...» [4, с. 342].

В рассказе Ю. Казакова «Трали-вали» город — источник тоски, несбыточных мечтаний, вариант «иной», нереализованной судьбы — возникает в памяти Егора в ностальгическом контексте молодости и поэтому романтически идеализирован. В пределе мечтаний город связан со славой — с сиянием и блеском Большого театра.

У Шукшина город — пространство одновременно враждебное и манящее: туда уехали дети семейства Калачиковых, с ним же связано искушение попробовать себя в каком-либо другом деле: «Я, может, в музыканты бы двинул. Приезжал ведь тогда человек из города, говорил, что я самородок. А самородок — это кусок золота, это редкость, я так понимаю» [5, с. 240]. Слово, маркирующее венец претензий Антипа, названо обобщенно — музыкант.

В повествовании Астафьева кодовое слово, определяющее творческую вершину Сергея Митрофановича, — опера. Оно возникает в процессе реализации второго конфликта — поколенческого. В сцене встречи ветерана с новобранцами на вокзале «дети» заметно проигрывают «отцам»: особых забот на их долю не выпало, одеты и стрижены одинаково, и «где парни, где девки — не разобрать», и песни у них «погань» [4, с. 345, 347].

Но случай Сергея Митрофановича — особый. Оттого ли, что безмерно добр по своей сути или по причине отсутствия своих детей, «он всех ребят

чувствовал своими, и постоянная тревога за них не покидала его» [4, с. 370]. Мысленный спор ветерана с ученым старичком, честившим по радио современную молодежь, обусловлен убежденностью в круговой ответственности каждого взрослого человека за воспитание детей: «...Почему делаешь вид, будто все хорошее дал детям ты, а худое к ним с неба свалилось ...ровно не твои они дети, а какие-то подкидыши?..» [4, с. 370].

«Воспитательный проект» Сергея Митрофановича, составляющий основу народной педагогики, включает в себя требование достойного поведения в быту, уважения к людям, труду, родной земле. Но главное — говорить с детьми «честно и прямо, не куражась» и «дорастить до того, чтобы дети уважали не только за хлеб, который мы им даем» [4, с. 371]. Он на стороне «детей».

Непритворная отцовская забота старого солдата о новобранцах исключает насмешки над несовременным жителем деревни: молодежь с благодарностью выслушивает его рассказы о верности русских баб, Еська-Евсей зовет ветерана «батей», даже блатняшка прислушивается к его советам. Завершающий аккорд этого эпизода — песня ветерана, которая концептуально проясняет назначение прекрасного — «делать другим людям добро» [4, с. 375], смирять боль, утешать в горе. При своей негармоничной жизни герой сохранил удивительно светлое нутро: с песней ветерана устремляется к слушателям «приветливая и уступчивая» душа без «хлама, темени, потайных закоулков»; человек «ощущал потребность в братстве, хотел, чтоб его любили, и он бы любил кого-то» [4, с. 358]. Щедро отдаваемая с песнями любовь возвращается к старому солдату вниманием молодежи, старух, бросающих свои дела в страду, чтобы послушать его пение, уважением тещи, слезами и любовью жены Пани, ее готовностью принять за него смерть «без страха, с горьким счастьем в сердце» [4, с. 374].

Прекрасное у Астафьева выступает в своей изначальной онтологической сущности — непротиворечиво объединять форму и содержание, просветлять души. И не случайно старый солдат неузнаваемо преобразается во время пения: исчезает потрепанный жизнью старомодный инвалид на деревяшке и проявляется добрый человек, щедро одаренный редким природным талантом.

Вольная душевная песня самоучки у Астафьева служит антитезой официальному «оперному театру» и ансамблю в ретроспективной вставке. Герой Астафьева поет не для развлечения публики, а тогда, когда «сердце просит или когда людям край подходит и они нуждаются в песне больше, чем в хлебе» [4, с. 358]. Целомудренное отношение Сергея Митрофановича к своему таланту обусловлено убежденностью бесхитростной души в том, что стыдно кичиться тем, что досталось без труда — даром.

А «военный» эпизод в рассказе В. Астафьева аргументирует тезис о том, что прекрасное несовместимо с жестокостью. Собирая ансамбль из талантливых солдат для поддержания боевого духа на передовой, военное начальство приурочило к этому событию свой «воспитательный театр». Средневековая публичная казнь предателя эстетически и этически не совпадает с задачей прекрасного очищать душу и закалять дух, поэтому никто из ото-

бранных артиллеристов после безобразной сцены повешения в артисты не пошел. Окончательную ясность мысль о назначении искусства в рассказе обретает в коллективном приговоре деревенских старух: «...талан богом даден. Зачем он даден? Для дела даден. На утешенье страждущих...» [4, с. 375].

Отступление автора об обреченности русских талантов на безымянность и самоистребление вносит трагическую интонацию в ровное эпическое повествование и устанавливает диалог с рассказом Казакова, на который Астафьев ощутимо ориентируется в своем сюжете: «Сколько их, наших соловьев, испелось на ямщицком облучке, в солдатском строю, в пьяном застолье, в таежном одиночестве позатерялось в российской глухомани?» [4, с. 358–359].

Егор в рассказе Ю. Казакова, в отличие от основательного Сергея Митрофановича, — молодой пьяница, ленивый, равнодушный, хвастун и врун, насмешливо-небрежный ко всем и вся. Его жизненная философия уместается в формулу «трали-вали» и подтверждается яркими деталями быта: ест он недожаренную недосоленную рыбу, воду из лодки вычерпать лень, печь в сторожке не сложена, по ее бревенчатым стенам вылезает из пазов пакля, «стекла не замазаны, тонко звенят, отзываются пароходным гудкам, и ползают по подоконникам муравьи». И облик героя соответствующий: «...немного вял и слегка косолап. Лицо у него ...неподвижно-сонное...». В общем, «недоделанный ...Черт меня делал на пьяной козе!» [2, с. 247, 251].

Но маска циника и установка на игру, анархию, театральные жесты выдают в Егоре натуру художественную, особо чувствительную к прекрасному. Из этого субстрата вырастает его нежное чувство к Аленке, отсюда же берет начало исконная русская тоска: днем Егор куражится, пьет, а по ночам ему снятся «нехорошие, тревожные» сны, бьет «странная дрожь и странные, дикие мысли лезут в голову». Вопрошающий характер ночных бесед Егора с душой говорит о его растерянности перед жизнью: «Что за звон стоит в его сердце и над всей землей? Что так манит и будоражит его в глухой вечерний час? И почему так тоскует он и не милы ему росистые луга и тихий плес, не мила легкая, вольная, редкая работа?»; «...кто зовет по ночам его, будто звездный крик гудит по реке: “Его-о-ор!”? И смутно и знобко ему...» [2, с. 253, 254].

Странность героя, его отдельность от деревенского мира — следствие проявления его дара. Но не дар принадлежит Егору, а Егор — ему. Муки бакенщика обусловлены неспособностью прочесть «тайные знаки» судьбы, выделившие его из множества людей. Он не знает, как распорядиться своим даром и растрчивает себя на кривлянье и выпивку. Городская жизнь, Большой театр как результат общественного признания таланта — «трали-вали» для него еще и потому, что требуют в корне поменять ленивую беспечную жизнь — «остепениться, бросить пить, пожениться, поехать куда-нибудь, устроиться на настоящую работу, чтобы его уважали, чтобы писали про него в газетах» [2, с. 254]. Все это требует другого характера и других ценностных установок.

Егору же достаточно «поражать» редких гостей в сторожке шутовством, а когда натешится — чудным пением: «Поет негромко, чуть играя, чуть кокетничая, но столько силы и пронзительности в его тихом голосе, столько настоящего русского, будто бы древне-былинного, что через минуту забыто все — грубость и глупость Егора, его пьянство и хвастовство, забыта дорога и усталость, будто сошлись вместе и прошлое и будущее, и только необычайный голос звенит, и вьется, и туманит голову, и хочется без конца слушать, подпершись рукой, согнувшись, закрыв глаза, и не дышать и не сдерживать сладких слез» [2, с. 257].

Но истинный Егоров дар, большой и неподвластный ему, сродни недугу. Он заявляет о себе приступообразно: дважды в месяц его «затягивает»; «особенно скучно и не по себе становится ему»; «хандрит он с самого утра, с самого же утра и пьет»; «Лицо его бледнеет, ноздри разываются, на висках обозначаются вены»; «Стонет и плачет Егор, с глубокой мукой отдается пению ...И дрожит его кадык, и скорбны губы» [2, с. 258, 259, 260]. Налицо все симптомы психического и физического дискомфорта, от которого жизненно важно освободиться. В восходящей композиции рассказа исполнение Егором песни «в полный голос» является кульминацией. Сцена принципиально меняет временное измерение рассказа. Поет Егор не для слушателей и как бы не по своей воле, выпевая что-то нутряное, древнее. Аленка во время пения выпадает из своего времени, остро переживая причастность к вечности, «будто уж и жила когда-то, давным-давно, и пела вот так же и дивный голос Егора слушала!» [2, с. 260].

Локализация повествовательного фокуса в сфере сознания Аленки в конце рассказа помогает прочувствовать древнюю природу таланта и силу страдания, с которым он выходит наружу. Парадокс этой сцены в том, что Аленка, с нетерпением ждущая очередного творческого приступа Егора, стремится прервать пение: «Скорей бы конец этим слезам, этому голосу, скорей бы конец песне! ...сейчас разорвется сердце, сейчас упадут они на траву мертвыми, и не надо уж им живой воды, не воскреснуть им после такого счастья и такой муки» [2, с. 261]. Причина в том, что Егоров дар — тревожный, беспокойный, его жизнотворчество — ежедневное саморазрушение, а рождение музыкального чуда на берегу реки всякий раз осуществляется ценой смерти творца. Даже на привычное «трали-вали» не остается сил.

Тема прекрасного в рассказе В. Шукшина обосновывается на фоне семейного конфликта, заметно искажающего общепринятое представление о гармонии. Там, где у Астафьева и Казакова любовь и лад, у Шукшина — разлад и непонимание. Автор не случайно выносит основной принцип жизни своего героя в абсолютное начало рассказа: «Шорник Антип Калачиков уважал в людях душевную чуткость и доброту» [5, с. 238]. При явном отсутствии таковых жизненное пространство Антипа в большом доме — уголок за печкой. А когда душа просится в пляс, этого места ему мало, вот он и начинает куролесить. Слово, помечающее дар героя, им самим определено как баловство: «...у меня тоже душа есть. Ей тоже попрыгать, побаловаться охота, душе-то» [5, с. 238]. В речевом и поведенческом выражении это

представлено юродскими жестами: клоунадой, коверканьем слов и песен («Марфынька», «сердечушко», «рубашенция», «ритатушеньки», «чечевика в викою» и т. п.), шутовскими танцами и игрой на балалайке. Марфа за сорок лет совместной жизни с Антипом так и не научилась понимать, когда он говорит серьезно, а когда шутит. Вот и конфликтуют, а могли бы прожить душа в душу.

Яблоко раздора в семье — балалайка. «Бессловесная глубокая любовь всей жизни» Антипа, она занимает в рассказе место основного аргумента в философии жизни полярных героев. Для Марфы это разлучница и атрибут бессмысленной траты времени. Ей «нужно было, чтобы он целыми днями только шил и шил: страсть как любила деньги, тряслась над копейкой» [5, с. 239]. Для Антипа инструмент — живое существо, собеседник и предмет культа: «то ли она ему рассказывает что-то очень дорогое, давно забытое им, то ли он передает ей свои неторопливые стариковские думы». А когда разгневанная Марфа бросила балалайку в огонь, та трижды простонала «почти человеческим стоном — и умерла» [5, с. 239].

И уже неважно, осознанно или по интуиции, но Шукшин в своем рассказе запечатлел два факта из истории любимого инструмента крестьян и скоморохов: когда-то дворянин В. В. Андреев услышал игру своего дворового Антипа на балалайке и решил прославить инструмент. А когда ему это удалось, великий князь всея Руси Алексей Михайлович издал указ собрать и сжечь балалайки вместе с другими народными инструментами, а не подчинившихся — «пороть и отправлять в ссылку в Малороссию» [6].

Славу на все времена балалайке обеспечили именно запреты и гонения. И в сюжете Шукшина балалайка после «убийства» не перестала жить: бунт Антипа заставил Марфу уважать бесхитростный инструмент как артефакт чужой истовой веры — ни прикасаться, ни поминать новую балалайку всеу Марфа более не отваживается. Сочувствие Шукшина явно на стороне героя, чья невинная слабость контрастирует с мещанской философией супруги. Вместе с тем ее интересы в рассказе представлены очень весомо: двенадцать детей из восемнадцати рожденных в семье Калачиковых надо было поднимать на ноги. А Антип и смолоду «выкобенивался», и после свадьбы мог сидеть за балалайкой целый день, «склонив набочок голову». Так что удовольствие балалайка доставляет только самому исполнителю.

Время собирать камни застаёт обоих в возрасте, когда родительские обязанности исполнены до конца. На вопрос: «Для чего же, спрашивается, мне жизнь была дана?» [5, с. 240] — у Марфы давно готов ответ: жизнь дается для детей. А потребности Антиповой души, пребывающей всю жизнь на нелегальном положении, заявляют о себе в экзистенциальном монологе: «Помирать скоро будем ...Работал! А спроси: чего хорошего видел? Да ничего. Люди хоть сражались, восстания разные поднимали, в гражданской участвовали, в Отечественной... Хоть уж погибали, так героически. А тут — как сел с тринадцати годков, так и сию — скоро семисят будет. Вот какой терпеливый! Теперь: за что я, спрашивается, работал? Насчет денег никогда не жадничал, мне плевать на них. В боль-

шие люди тоже не вышел. И специальность моя скоро отойдет даже: не нужны будут шорники...» [5, с. 240].

Ответом Антипа на коренной вопрос жизни является его «концерт». Он-то и дает представление о размере таланта шорника. Выступление Антипа состоит из торжественной «прелюдии» («вымыл руки, лицо, причесался» [5, с. 241], обрядился в новую рубаху и пересел из запечного пространства в «красный» угол) и двух «отделений». В первом — «тихая светлая музыка далеких дней молодости» ненадолго восстанавливает мир и согласие в доме: «и хорошо и грустно сделалось, и подумалось о чем-то главном в жизни, но так, что не скажешь, что же есть это главное». И хотя «пели не так чтобы очень стройно, но обоим сделалось удивительно хорошо». Во втором отделении «концерта» Антип «пошел по избе мелким бесом, игриво виляя костлявыми бедрами» и завел свои «ритатушеньки» [5, с. 242].

Бесспорно, это не те знатоки и исполнители народной песни, ставшие лауреатами, знаменитыми артистами. Для Марфы Антип по-прежнему остается «придурковатым», но его выступление побуждает супругов просить друг у друга прощения. Впервые между ними возникает понимание, и Марфа расщедривается сначала на чекушечку, а после — и на новую балалайку. Вместе с тем говорить об изменении семейного климата не приходится, ибо состояние равновесия у Шукшина — временное, потому-то Антип и торопится использовать момент: «Марфа легко могла раздумать» [5, с. 244].

Таким образом, гармоничное сочетание эстетического и этического аспектов прекрасного читается только в рассказе В. Астафьева: душа, пульсирующая в искусстве, призвана сглаживать острые противоречия жизни. Спокойная мудрость героя, выстраданная опытом войны, завершает рассказ на эпической ноте покоя, уравнивающего вечный сон павших и мирный сон живущих в приятии своей участи: «Отяжеленная металлом и кровью многих войн, земля безропотно принимала осколки, глушила отзвуки битв собою». Смирение героя обусловлено верой в то, что «его увечья и муки тоже последние», а новому поколению «неведомо будет чувство страха, злобы и ненависти и что жизнь свою употреблять они будут только на добрые, разумные дела» [4, с. 376, 370].

В рассказе Ю. Казакова дар реализует себя приступами, оставляя в итоге освобождения не покой, а опустошенность. Нервные затраты Егора восполнятся не сразу. При такой муке нельзя работать в театре, где требуется ежедневная доза творческой самоотдачи. И хотя никто не препятствует Егору следовать своим мечтам, он не торопится уехать, ибо не распоряжается своим даром и живет на обочине жизни, словно кем-то назначенный. Тоска нереализованности исключает гармоничную концепцию прекрасного. В такой интерпретации талант занимает нишу не прекрасного, а возвышенного, где содержится субстрат не преодоленного человеком материала: ни понять, ни подчинить, ни ограничить рамками театра этот талант нельзя. И не людям дар адресован. Егор существует несколько поодаль от своего дара, как инструмент, через который капризная природа являет свои прихоти миру. Подсознательное, стихийно-

хаотическое начало дара переплавляется в божественную гармонию только посредством непереносимого душевного страдания.

Окказиональная картина мира у Шукшина репрезентирует столкновение двух субъективных мнений. Но деревенская установка «жить-поживать и добро наживать» не преобладает над поисками праздника, который не умещается в понятие «труд». Этот праздник не может качественно изменить жизнь, ибо дар шукшинских героев — забава, отдушина, лекарство от тоски.

Вместе с тем, оценивая индивидуальный вклад писателей в интерпретацию категории «прекрасное», следует сослаться на обобщающую мысль В. Астафьева: «Если б не искусство, не литература, не муки творцов, человечество давно бы уж опустилось на четвереньки, залезло бы в холодные пещеры» [3, с. 47]. Это составляет телеологию творческих мук всех без исключения художников и мыслителей и оправдывает высокое предназначение таланта.

Литература

1. Боров Ю. Б. Прекрасное // Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М.: Астрель, АСТ, 2003. С. 320–321.
2. Казаков Ю. П. Трالي-вали // Долгие крики: рассказы. Иркутск: Издатель Сапронов, 2008. С. 247–261.
3. Астафьев В. П. Подводя итоги [Предисловие] // Собр. соч.: в 15 т. Красноярск: Офсет, 1998. Т. 1. С. 5–64.
4. Астафьев Ясным ли днем // Собр. соч.: в 15 т. Красноярск: Офсет, 1998. Т. 3. С. 342–376.
5. Шукшин В.М. Одни // Собр. соч.: в 6 кн. М.: Надежда–1, 1998. Кн. 1. С. 238–244.
6. Нефедов Г. История балалайки [Электронный ресурс]. URL: grvn.ru/balalaika/history (дата обращения: 05.02.2017).

CATEGORY "BEAUTY" IN THE INTERPRETATION OF THE 20th CENTURY CLASSICS (Yuriy Kazakov, Vasiliy Shukshin, Viktor Astafyev)

Tamara Yu. Klimova

Cand. Sci. (Philol.), A/Prof.,
Irkutsk State University,
1 Karla Marksa St., Irkutsk 664003, Russia
E-mail: klimova-tu@yandex.ru

The article analyzes the conceptual understanding of the category “beauty” in the stories "Trali-Vali" by Yuriy Kazakov, "Alone" by Vasiliy Shukshin and "Whether Clear Day" by Viktor Astafyev. Restless spirit of these writers are not characterized by rapture with idyllic harmony of the world, so “beauty” is a clear aesthetic and ethical contradictions of social reality. Also in these texts this category correlates with the scale of the hero's talent and social environment that formed his personal culture and worldview. The creative spirit of Shukshin's freaks is not able to create something worthwhile. Mental outlook of Yu. Kazakov's

characters is marked by tragic mismatch with the world. According to the philosophy of V. Astafiev "beauty" in art is inseparable from Christian ethics. But in the story by V. Astafyev the basic category of aesthetics is closest to its original understanding as "positive universal value", which serves to console the afflicted. And the talent of Shukshin's characters appears as mischievousness, an outlet in the monotonous peasant life.

Keywords: beauty; talent; the art of singing; Yuriy Kazakov; Vasiliy Shukshin; Viktor Astafyev, comparative analysis.