

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«АЛТАЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**А. И. Куляпин**

**СЕМИОТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ПРОСТРАНСТВА В. М. ШУКШИНА**

**Монография**

Барнаул  
2016

УДК 821.161.1  
ББК 83.3(2=411.2)6-8  
К907

Куляпин, А. И.

Семиотика художественного пространства В. М. Шукшина :  
монография / А. И. Куляпин. – Барнаул : АлтГПУ, 2016. – 160 с.  
ISBN 978-5-88210-837-2

Рецензенты:

*Марьин Д. В.*, доктор филологических наук, доцент АлтГУ;  
*Худенко Е. А.*, доктор филологических наук, доцент АлтГПУ

Монография посвящена семиотике и поэтике художественного пространства В. М. Шукшина. В монографии исследуется процесс моделирования писателем через художественное пространство системы этических, эстетических, идейно-политических, социальных, психологических и иных отношений.

Адресуется филологам, культурологам и всем, кто интересуется историей русской литературы XX века.

*Монография подготовлена и опубликована при поддержке Российского государственного национального фонда, проект №16-14-22001 «Семиотика пространства в региональной литературе: особенности геопоэтики В.М. Шукшина».*

*Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом АлтГПУ 29.09.2016 г.*

ISBN 978-5-88210-837-2

© Алтайский государственный  
педагогический университет, 2016

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	4
Глава I. Семиотика и поэтика художественного пространства В. М. Шукшина .....	7
1.1. Крыша над головой: хронотоп дома .....	7
1.2. Вход воспрещен – добро пожаловать: символика двери .....	13
1.3. За стеклом: символика окна.....	16
1.4. На дне: хронотоп подвала .....	19
1.5. Место встречи: символика колодца .....	27
1.6. На крутизне: символизм бани .....	30
1.7. Эдем в преисподней: курортный хронотоп.....	33
1.8. Dolce vita: хронотоп ресторана.....	41
1.9. Продавцы против покупателей: хронотоп магазина .....	48
1.10. Храм смерти: хронотоп больницы .....	56
1.11. Из книжного рая: образ библиотеки .....	61
1.12. Круги руин: символика церкви .....	65
1.13. Без лица: пространство власти .....	72
1.14. Полоса отчуждения: хронотоп вокзала .....	77
1.15. Бег на месте: хронотоп пути.....	84
1.16. Преследуемый преследователь: мотив погони .....	90
1.17. От Катуни до Волги: концепт «река» .....	95
1.18. Берег левый, берег правый: хронотоп переправы .....	102
1.19. Город мертвых: семиотика кладбища.....	108
1.20. Близкие контакты третьего рода: тема космоса.....	116
Глава II. В. М. Шукшин в поисках национальной идентичности .....	125
2.1. Вернуться в Русь: поэтика исторической географии .....	125
2.2. Да, скифы – мы: проблема сибирской идентичности.....	132
2.3. История с географией: сибирский текст и сибирский миф.....	144
Заключение.....	151
Библиографический список .....	153

## ВВЕДЕНИЕ

Для любой культуры представления о пространстве имеют фундаментальное значение. В искусстве категория художественного пространства также играет важнейшую роль. Исследование его специфики ученые-гуманитарии занимаются не один десяток лет. Два главных направления в изучении поэтики художественного пространства, сложившиеся в отечественной науке, связаны с именами М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана.

М. М. Бахтиным в научный аппарат гуманитариев было введено понятие «хронотоп», связавшее воедино пространство и время [Бахтин, 1986]. Эта, безусловно, оригинальная теория дала мощный импульс для дальнейших исследований художественного пространства, определила новый поворот в изучении проблемы.

Согласно М. М. Бахтину, ведущее начало в хронотопе не пространство, а время, и коль скоро серьезное изучение форм времени и пространства в литературе и искусстве началось недавно, то необходимо сосредоточить основное внимание именно на проблеме времени. Пространство раскрывает время, делает его зримым, но само пространство делается осмысленным и измеримым только благодаря времени, считает М. М. Бахтин.

У Ю. М. Лотмана собственное видение проблемы художественного времени и пространства [Лотман, 1965, 1992, 2000]. Его подход имеет несколько существенных отличий от бахтинского. Первое важное расхождение – это выдвигание Ю. М. Лотманом на передний план понятия «пространство», второе – это допустимость анализа категорий времени и пространства отдельно друг от друга, что дает лучшую возможность для выявления специфики каждого из этих феноменов. Ю. М. Лотман – признанный лидер отечественного структурализма – в соответствии с установками этой школы рассматривает художественное пространство в синхроническом аспекте, что отодвигает понятие «время» на задний план. Время, доказывает ученый, моделируется через пространственные категории: «Язык пространственных отношений <...> не единственное средство художественного моделирования, но он важен, так как принадлежит к первичным и основным. Даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком» [Лотман, 1992, с. 447].

Язык пространства, по Ю. М. Лотману, универсален: «Самые общие социальные, религиозные, политические, нравственные модели мира, при помощи которых человек на разных этапах своей духовной истории осмысляет окружающую его жизнь, оказываются неизменно наделенными пространственными характеристиками» [Лотман, 2000, с. 212].

В гуманитарной науке последнего десятилетия получили развитие идеи, как М. М. Бахтина, так и Ю. М. Лотмана. Однако, судя по всему, можно говорить и о начале нового этапа в изучении художественного пространства. Закономерно, в этой связи, появление ряда работ обобщающего характера. Назовем, в частности, диссертации И. П. Никитиной «Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа» [Никитина, 2003] и Р. А. Ткачевой «Художественное пространство как основа интерпретации художественного мира» [Ткачева, 2002], монографии Д. А. Щукиной «Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста» [Щукина, 2003] и Т. В. Цивьян «Модель мира и ее лингвистические основы» [Цивьян, 2006].

Заметно активизировалось в последние годы исследование специфики художественного пространства отдельных писателей. Укажем, в качестве примера, на книги Д. А. Салимовой, Ю. Ю. Даниловой «Время и пространство как категории текста: теория и опыт исследования (на материале поэзии М. И. Цветаевой и З. Н. Гиппиус)» [Салимова, 2009] и В. В. Кондратьевой, М. Ч. Ларионовой «Художественное пространство в пьесах А. П. Чехова 1890–1900-х гг.: мифопоэтические модели» [Кондратьева, 2012].

Пожалуй, особенно перспективна на ближайший период задача по системному описанию ключевых топосов русского мира. Среди первых попыток такого рода монография Л. И. Горницкой и М. Ч. Ларионовой «Место, которого нет... Острова в русской литературе» [Горницкая, 2013].

Актуальность и перспективность задач по изучению поэтики художественного пространства В. М. Шукшина также не вызывает сомнений. Определенные подступы к проблеме шукшиноведами уже обозначены.

Возможность для обоснования новой, оригинальной концепции нашла О. А. Скубач. В ее монографии «Пространство советской культуры в прозе В. М. Шукшина» [Скубач, 2013] впервые

была предпринята попытка установить связь между шукшинской 'топографией' и философско-эстетическими основами творческого метода писателя.

Пожалуй, наиболее интересные наблюдения содержатся в той главе книги О. А. Скубач, которая посвящена «архитектурному тексту» в прозе В. М. Шукшина. Автор анализирует здесь устойчивые повторяемые архитектурно-строительные мотивы как в советской культуре 1930–1960-х гг., так и в шукшинской прозе. При этом развертывание архитектурной темы напрямую связывается с эволюцией эстетических принципов писателя.

Наша монография сориентирована на целостный анализ поэтики шукшинского хронотопа. Методология исследования строится на основе семиотического, культурологического и мифопоэтического подходов к изучению литературы. Цель автора – осветить процесс моделирования Шукшиным через художественное пространство системы этических, эстетических, идейно-политических, социальных, психологических и иных отношений.

# ГЛАВА I

## СЕМИОТИКА И ПОЭТИКА

### ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В. М. ШУКШИНА

#### 1. 1. Крыша над головой: хронотоп дома

А. Генис связывает широкое распространение в советской культуре архитектурных метафор с влиянием Маркса: «Общество у Маркса – дом. Оно не состоит из нас и не растет в нас, а нами строится. Сперва – базис, фундамент. Это – экономика, производственные отношения, потом – надстройка, то есть идеология, культура, искусство, мораль. Но если общество – дом, то его всегда можно снести и построить заново. Дом нуждается в ремонте, иногда в капитальном, иногда в косметическом. Перестройка, кстати сказать, – последняя в ряду архитектурных метафор» [Генис, 1996, с. 210].

Частое обращение Шукшина к мотивам строительства, ремонта, разрушения зданий во многом объясняется приоритетами эпохи. Ожидаемо и закономерно использование радеющим исключительно об общественной пользе персонажем рассказа «Штрихи к портрету» (1973) архитектурного образа «государство – дом». «Схема построения целесообразного государства», по мысли Н. Н. Князева, выглядит так: «Государство – это многоэтажное здание, все этажи которого прозваниваются и сообщаются лестницей. Причем, этажи постепенно сужаются, пока не останется наверху одна комната, где и помещается пульт управления»\* [VI, с. 186]. Автор в отличие от своего героя, напротив, старается продемонстрировать полное отсутствие целесообразности в построении властной вертикали советского государства эпохи застоя. В текст трактата Князева «О государстве» Шукшин намеренно ввел элементарную логическую ошибку. Князев предлагает представить, что «некоторые фигуры на каком-то этаже – “х” – уклонились от своих обязанностей, перестали поддерживать перекрытие: перекрытие прогнулось. <...> Нарушен <...> закон равновесия – на пульт управления летит сигнал тревоги. С пульта управления запрос: где провисло? Немедленно прозваниваются все этажи... Люди доброй воли плюс современная

---

\* Здесь и далее тексты В. М. Шукшина цитируются по изданию: Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 9-ти т. – Барнаул, 2014. С указанием тома римской и страницы арабской цифрами.

техника – установлено: провисло на этаже “у”. С пульта управления...» [VI, с. 186–187]. Путаница в столь простой ситуации выявляет неэффективность советской государственной пирамиды. Ясно, что к официозной метафорике писатель относится крайне сдержанно.

Гораздо более важный, чем Маркс, контекст для интерпретации шукшинского образа дома – крестьянская поэзия начала XX века. С. Есенин в статье «Ключи Марии» (1920) разъяснял:

«Изба простолюдина – это символ понятий и отношений к миру, выработанных еще до него его отцами и предками, которые неосознанный и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов. <...>

*Красный угол*, например, в избе есть уподобление заре, *потолок* – небесному своду, а *матица* – Млечному пути» [Есенин, 1966–1968, т. 4, с. 182–183. Курсив автора].

Есенинская интерпретация символики дома сохраняет актуальность для Шукшина, но О. А. Скубач справедливо обратила внимание еще и на другую составляющую шукшинского образа: «В осмыслении общего значения здания Шукшин продолжает традицию, в рамках которой дом понимается как объективированное представление человека о мире, пространственная модель вселенной. Таким образом, с одной стороны, дом предстает изоморфным миру <...>, с другой стороны, он соответствует человеку – его владельцу» [Скубач, 1999, с. 176].

Идеальное жилище, по Шукшину, – сельский дом. Об этом он с ностальгией писал в статье «Признание в любви» (1974): «...Я запомнил образ жизни русского крестьянства, нравственный уклад этой жизни, больше того, у меня с годами окрепло убеждение, что он, этот уклад, прекрасен, начиная с языка, с жилья. <...> Нигде больше не видел такой ясной простой, законченной целесообразности, как в жилище деда-крестьянина, таких естественных, правдивых, добрых в сущности отношений между людьми там» [VIII, с. 54–55].

Дом у Шукшина изоморфен миру, но, с другой стороны, и мир может быть приравнен у него к дому. Отождествление такого рода присутствует, например, в романе «Я пришел дать вам волю» (1970). Замыслив поход на Москву, Степан Разин отрекается от дома в узком смысле слова. Домом для него становится мир:

«← Мой дом не тут, Корней...

– Где же? В Кагальнике?

– В чистом поле. Дом большой, крыша высокая... Жильцов много» [IV, с. 151–152].

Как художник переломной эпохи Шукшин не мог не отразить процесс разрушения традиционной модели мира. Для сельского жителя эпохи НТР дом перестает быть центром притяжения. «А опора сейчас не дом», – заявляет в киноповести «Живет такой парень» (1964) бездомный шофер Кондрат [I, с. 289]. Пустеющие и разрушающиеся дома – зримый образ деградации крестьянского уклада жизни.

В своем первом романе Шукшин напрямую соотнес крах патриархального мира сибирской деревни в целом, и гибель рода Любавиных в частности, с уничтожением идеи Дома. Шукшинские революционеры и бунтари решают проблему радикально. Сельский активист Яша Горячий дважды сжигает дом своего родного отца – сельского священника. «Ах ты гад такой... отец святой! Вот тогда я и на бога разозлился, – рассказывает Яша. – Но я все ж таки допек его. Дом у него был здорове-енный, крестовый. Я этот дом поджег. Сгорел домик. Как он глядел тогда на меня, этот поп! Дай волю – съел бы с костями. Знает, гусь лапчатый, что это я поджег, а как докажешь? Отстроил второй дом, поменьше правда. Этот я тоже поджег. Тут уж он не выдержал – уехал в другую деревню» [II, с. 158]. Так же поступает другой персонаж романа – Гринька Малюгин. После того, как отец за серьезную провинность «исполововал Гриньку чуть не до смерти», «он раздобыл ведро керосину, облил ночью родительский дом, вокруг, по окладу, и подпалил. А сам ушел в тайгу» [II, с. 56].

Дом Любавиных, с изображения которого начинается роман, похож на крепость: «Жили Любавины, как в крепости: огромный крестовый дом под железной крышей, вокруг дома – заплот из вершковых плах. В ограде днем и ночью гремят проволокой два волкодава с красными, злыми глазами» [II, с. 7]. Вот только напор революции этот дом-крепость выдержать все же не в состоянии. Дом пустеет, семья Любавиных обречена на исчезновение.

Вторая книга романа «Любавины» (опубликована в 1987 г.), действие которой разворачивается в шестидесятых годах XX века, начинается с возвращения Ивана Любавина на родину. Его мечта – наконец-то обрести здесь свой дом.

«Иван крепко задумался насчет дома. За всю жизнь у него не было не только своего дома, но даже угла, куда бы можно было

прийти и делать, что хочется, и чтоб тебя никто не одергивал, не косился. Как подхватила его с семи лет суетливая казенная жизнь, как закрутила, так крутит до сей поры. Детдом, интернаты, казармы, блиндажи, окопы, рабочие общежития... Даже когда женился, и то жил, как в общежитии – пять человек в одной комнате. И так свыкся с этим – как будто так и надо. И вдруг, оказывается, можно построить свой дом над рекой, можно прийти вечером, лечь, закрыть глаза – отдохнуть. Надо, видно, и отдохнуть иногда – за тридцать перевалило. Сколько можно. Вместе с домом, вернее, в доме он видел и Марию...» [II, с. 356].

Дом герою построить удастся, но преодолеть ощущение бездомности – нет: «Радость, которую принес собственный дом, оказалась недолговечной, прошла. С любовью тоже не вышло. Стала одолевать тоска» [II, с. 379].

Гордость плановика Чередниченко из рассказа «Чередниченко и цирк» (1970) «большой дом из лиственницы». «Но я в нем один как есть», – признается герой [V, с. 101]. Характерно, что хозяйкой семейного очага Чередниченко видит циркачку Еву, привыкшую «кочевать из города в город», и, по его мнению, «уставшую греться у чужого огня» [V, с. 102]. Разумеется, из нелепого сватовства героя ничего не выходит, его дом остается пустым.

Рассказ «Крыша над головой» (1970), построен как обсуждение пьесы с тем же названием. Есть, правда, одно, но существенное отличие. В заглавии пьесы слово «крыша» «взято в кавычки, потому что дом большой – это уже не крыша», – поясняет режиссер Ваня Татусь [V, с. 93]. Шукшин, открыто акцентируя иносказательный аспект образа, создает емкий социально-исторический символ.

Ваня Татусь подробно излагает фабулу пьесы «“Крыша” над головой», дает развернутый комментарий к отдельным ее сценам. Однако через реплики и вопросы участников художественной самодетальности в текст привносится иная оценка поступков героев пьесы, в рассказе возникает сложная система точек зрения. Сама по себе пьеса областного драматурга густо насыщена идеологическими стереотипами советской эпохи. Ваня Татусь также последовательно придерживается ортодоксально-советской позиции. Позднему Шукшину эта система взглядов, безусловно, чужда.

Герой «“Крыши” над головой» Иван Петров «женится и попадает под влияние тестя и тещи, а потом и жены: становится стяжателем, – пересказывает пьесу Ваня Татусь. – Начинает строить себе

дом, обносит его высоким забором...» Ивану «делают замечание – чтобы он поумерился», а потом разбирают на колхозном собрании. «Все разъясняют Ивану, что он, возводя над собой так называемую крышу, тем самым отгораживается от коллектива... То есть под крышей надо понимать забор. Крыша – тире – забор. <...> И только тут, на собрании, продолжает режиссер, – Иван осознает, в какое болото затащили его тесть с тещей. Он срывается и бежит к недостроенному дому... Дом он уже подвел под крышу. Он подбегает к дому, трясущимися руками достает спички... – Ваня понизил голос. – И – поджигает дом!» [V, с. 93].

Иван Петров, подобно героям соцреализма, проходит процесс идейной перековки, но его идеологически выдержанные жесты уже не встречают у слушателей сочувствия. Попытавшись сначала сжечь построенный собственными руками дом, а затем отдав его под колхозные ясли, он отвергает фундаментальные ценности крестьянского мира. Расплатой за это становится бездомность и неприкаянность героя, участники обсуждения пьесы так и не находят ответа на вопрос: «Где будет жить Иван?» [V, с. 96]. Еще масштабнее истолковывает символику рассказа С. М. Козлова: «Большой дом крестьянина, который нельзя покрыть крышей – это земля. Ее постепенно теряет Иван» [Козлова, 1992, с. 99].

В годы, на которые пришлось творчество Шукшина, власть настойчиво проводила курс на слияние города и деревни. Писатель к идее подобной смычки относился весьма настороженно. Массовое проникновение элементов городской архитектуры (причем наихудших) в село не могло не вызвать у него чувство протеста. «Я думаю, что еще не время восторженно вспоминать двухэтажное длинное здание, которое стало приходить в сибирскую деревню, – писал он в статье «Признание в любви». – Надо подождать, когда это здание станет родным, дорогим, когда оно привыкнет к человеку, как привык деревенский дом. Я хочу сказать, что нужно еще время, пока длинное кирпичное здание в деревне, претерпев множество изменений от первоначального замысла в городском кабинете, обвыкнется с деревенским человеком, станет таким же подручным, понятным, необходимым, как деревенский дом в прошлом» [VIII, с. 55].

Авторскую иронию вызывает намерение героя рассказа «Постскрипtum» (1972) сделать у себя дома в деревне «из длинных лучинок» жалюзи, так поразившие его в ленинградском гостинич-

ном номере [VI, с. 7]. Поспав в городе на роскошной кровати из карельской березы, Санька Журавлев из рассказа «Версия» (1973) мастерит себе кровать из простой березы. Сельскому жителю доступна лишь имитация городского жилища. Ни о каком подлинном слиянии города и деревни говорить, конечно, не приходится.

Проекты еще более странные, чем жалюзи из лучинок или самодельная кровать из березы, порождает тоска новых горожан по утраченной гармонии деревенского детства. Писатель из рассказа «Мастер» (1971) создает в своей городской квартире имитацию избы XVI века: «На паркет настелили плах, обстругали их – и все, даже не покрасили. Стол – тоже из досок сколотили, вдоль стен – лавки, в углу – лежак. На лежаке никаких матрасов, никаких одеял... Лежит кошма и тулуп – и все. Потолок паяльной лампой закоптили – вроде по-черному топится. Стены горбылем обшили...» [V, с. 163–164]. Выбрав в качестве образца для подражания именно XVI век, шукшинский герой невольно выдает бессознательное стремление вернуться не просто в сельскую идиллию, но к порядкам эпохи «Домостроя» (эта энциклопедия русского патриархального быта датируется как раз XVI веком). Позже, правда, выяснится, что на самом деле отношения в семье писателя так же далеки от домостроевских, как его городская квартира от настоящей избы эпохи Ивана Грозного.

О. Шпенглеру принадлежит очень точная формулировка: «Душа <...> людей и душа их дома – одно и то же» [Шпенглер, 1991, с. 23]. Свою продуктивность это уравнение доказывает в рассказе Шукшина «Залетный» (1970). Обиталище героя рассказа Сани Неверова названо «развалюхой». Показательно, что свою избушку Саня покупает у цыган – бездомных кочевников. Самого Саню в деревне сразу «окрестили – Залетный» [V, с. 139], подчеркнув тем самым, что он посторонний в этом замкнутом мире. «Изба Сани стояла на краю деревни, над рекой присела задом в крутизну берега, а двумя маленькими глазами-окнами смотрела далеко-далеко – через реку, в синие горы. Была маленькая оградка, какие-то старые бревна, две березки росли... Там, в этой ограде, отдыхала душа» [V, с. 138]. Дом в данном случае действительно почти буквально «повторяет человека в мире, является естественным продолжением его тела и души» [Скубач, 2013, с. 45]. Санина развалюха расположена на краю деревни, что соответствует его маргинальному положению в социуме. Многочисленные болезни героя,

экзистенциальная ситуация у порога смерти ассоциируются с ветхостью его дома, близостью крутого обрыва. При этом очевидно, что и богатство души Сани Неверова также находит свое отражение в устройстве его жилища.

## **1. 2. Вход воспрещен – добро пожаловать: символика двери**

В силу основной функции дверь чаще всего выступает в культуре как символ границы между внутренним пространством дома и внешним миром, между «своим» и «чужим». Соответственно открывание и закрывание двери служит знаком наличия или отсутствия контакта с окружающим.

Шукшин отчасти корректирует устоявшуюся символику. У него за запертой дверью пытаются укрыться те герои, которые приносят в мир только зло. Их самоизоляция становится своеобразным наказанием за совершенные преступления. Показательный пример – рассказ «Охота жить» (1968). Сбежавший из тюрьмы уголовник по кличке Коля-профессор находит приют в лесной избушке старого охотника Никитича. Герой переживает пьянящее чувство свободы, но как только возле избушки появляются люди, он приказывает старику: «Не пускай, закройся» [III, с. 99]. Для него понятие «воля» исключает полноценный контакт с миром, с людьми, и, по сути, она мало чем отличается от тюремного заключения.

Аналогична символика запертой дверью в сцене «малина» из киноповести «Калина красная» (1973). И здесь стук в дверь доводит бандитов до состояния аффекта:

«Во входную дверь негромко постучали условным стуком. Все сидящие дернулись, как от вскрика.

– Цыть! – сказал Губошлеп. И весело посмотрел на всех. – Нервы, – еще сказал Губошлеп. И взглядом послал одного открыть дверь.

Пошел рослый парень.

– Чепочка, – сказал Губошлеп. И сунул руку в карман. И ждал» [VI, с. 213].

В повести для театра «Энергичные люди» (1974) жулик и спекулянт Аристарх Кузькин, узнав, что жена написала на него заявление в прокуратуру, прежде всего запирает дверь: «Он достал из сумочки ключи, закрыл квартиру изнутри...» [VII, с. 165].

Несколько иную функцию выполняет закрытая изнутри дверь в рассказе «Жена мужа в Париж провожала» (1971). Герой рассказа кончает жизнь самоубийством и перед тем, как включить газ, пишет дочери записку: «Доченька, папа уехал в командировку». Семантике освобождения противоречат его предсмертные действия: «Так? – спросил себя Колька. – Значит, жена мужа в Париж провожала? – Закрыл окно, закрыл форточку. Закрыл дверь» [V, с. 215]. Здесь самоизоляция героя не только и не столько наказание за несправедную жизнь, сколько знак духовной (и как следствие – физической) смерти, символ удушающей атмосферы, в которой он оказывается после неудачной женитьбы.

Одна из самых распространенных ситуаций в произведениях Шукшина – герой перед закрытой дверью. Как правило, она символизирует разрыв связей между людьми, крайнюю степень отчуждения. Спектр вариаций на эту тему весьма широк. В рассказе «Критики» (1964) взаимонепонимание между поколениями подчеркнуто одной деталью – дед Тимофей, отстаивая свою правоту в споре, вынужден обращаться не к сыну и его гостями: «Дед разговаривал с дверью, за которой смотрели телевизор» [I, с. 219].

Не раз наталкивается на запертые двери трагически неприкаянный герой «Калины красной» (1973) Егор Прокудин.

«У двери деревянного домика на самой окраине из сеней ему сурово сказали:

– Иди отсюда! А то я те выйду, покажу горе... Горе покажу и страдание» [VI, с. 219].

Трагикомично заканчивается попытка сантехника Максими́ча из рассказа «Ночью в бойлерной» (1974) остановить истерику жены «пана профессора»:

«...В суде Максими́ч досказал эту историю так:

– Мы составили бумагу... Там были хорошие слова. И я пошел... Я честно прочитал ей через дверь, что там было написано...

– Она не открыла вам?

– Нет, я через дверь читал.

Ну, так?

– Она вызвала милиционера... Я продолжаю говорить – думаю, она слушает, – а милиционер уже сзади стоит» [VII, с. 99–100].

В ряду других примеров обыгрывания символики запертой двери заслуживает особого внимания рассказ «Штрихи к портрету» (1973). Склонный «мыслить категориями», герой рассказа Н. Н. Князев превращает закрытую дверь в метафору, с помощью которой описывает

свою судьбу: «Мой разум еще не смог ответить на подобные вопросы, но он упорно толкался в закрытые двери. <...> Я читал все подряд, и чем больше читал, тем больше открывались двери, сильнее меня охватывало беспокойство <...>» [VI, с. 203]. Характерно, что бытовые жесты самого Князева направлены не на открывание, а на закрывание дверей: «И захлопнул дверь», «Закрой дверь» [VI, с. 186, 188]. Это, естественно, приобретает символическое значение.

Очень важной для разносторонней реализации семиотического потенциала образа двери является еще одна часто встречающаяся в произведениях Шукшина их разновидность – сломанная дверь. Поскольку «двери являются частью пространства власти» [Королев, 1995, с. 202], закономерно появление неоднократных упоминаний выломанных дверей в романе о бунте Степана Разина «Я пришел дать вам волю». Крепкие запоры не спасают воевод Унковского, Тимофея Тургенева, Прозоровского от гнева казаков.

В рассказах Шукшина мотив сломанной двери появляется там, где его герои пытаются силой открыть для себя путь в пространство другой жизни – более яркой, праздничной, свободной, стремятся преодолеть свое отчуждение от мира. Старичок из рассказа «Случай в ресторане» (1967), бездарно проживший одинокую жизнь и мечтающий «хоть помереть по-человечески» в далекой Сибири, настаивает на том, чтобы Ваня-Семен открыл дверь номера гостиницы не ключом, а ногой: «– Знаешь, не надо ключом – дай ногой разок, – попросил он. – Умоляю: садани хорошенько» [III, с. 76]. По точному наблюдению Ю. А. Разинова: «Пинок в дверь – не просто brutальное нарушение границы, ее символический взлом. Это, прежде всего, – демонстрация своего пренебрежения к задверию. Отношение к двери дома во всех культурах отождествляется с отношением к его хозяевам – задверным жителям» [Разинов, 2007, с. 23]. Желание старичка пересечь символическую границу, отделяющую его от большого мира, не совсем легитимным образом заранее обрекает его попытку начать новую жизнь на неудачу. «Пренебрежение к задверию и задверным жителям» у шукшинского героя также налицо. Чего стоит хотя бы упорное игнорирование им настоящего имени собеседника. На уточнение: «Меня Семёном зовут», – старичок реагирует небрежным: «Все равно» [III, с. 74].

Вырвав дверную цепочку, вламываются в городскую шикарную квартиру (а в понимании Саньки Журавлева – в современную жизнь) герои рассказа Шукшина «Версия» (1973). В традиционной символике:

«Шагнуть в дверь – значит родиться в новый (иной) мир» [Разинов, 2007, с. 25].

Дверь незапертая обычно служит в литературе «метафорой открытого сердца, символом протеста против отчужденности людей и т. п.» [Королев, 1995, с. 207]. Так, никогда «не запирается на ночь» [V, с. 124] дверь в избе стариков Прокудиных из рассказа «Сураз» (1970). С некоторой долей иронии Шукшин обращается к тому же образу в рассказе «Выбираю деревню на жительство» (1973): «← А у нас... обрати внимание: у нас, если баба пошла по воду, она никогда дом не запирает – зачем? Приткнет дверь палочкой, и все: сроду никто не зайдет» [VI, с. 170]. Более значимым является противопоставление открытой двери горницы, где спит Люба Байкалова, тем многочисленным закрытым дверям, которые встречаются на пути Егора Прокудина («Калина красная»). Схожий символ появляется в повести «Там, вдали» (1966), где Петр ожидает возвращения Ольги с открытой дверью: «Дверь на улицу была открыта» [III, с. 226].

Кроме перечисленных выше случаев интерес представляет использование героями Шукшина в качестве двери нерегламентированного входа / выхода – окна.

### 1. 3. За стеклом: символика окна

Символика окна в произведениях Шукшина связана как с мифопоэтической традицией, так и с контекстом литературы XIX–XX вв.

В. Н. Топоров указывает, что окно в качестве мифопоэтического символа реализует такую важную семантическую оппозицию, как «внешний / внутренний» и формируемое на ее основе противопоставление опасности (риска) / безопасности (надежности). «Мотив связанной с окном опасности известен уже в западносемитской мифологии. Согласно одной из версий мифа, противник *Балу* (Баала), бог смерти и подземного царства мертвых *Муту* проникает к нему во дворец именно через окно, сделанное строителем дворца Кусар-и-Хусасом (ср. в Библии: “...ибо смерть входит в наши окна”. Иерем. 9, 21). Окно как нерегламентированный вход в дом (вместо двери), согласно мифопоэтической традиции, используется нечистой силой и смертью» [Мифы народов мира, 1992, т. 2, с. 250]. У славянских народов «во время агонии или сразу после смерти человека отворяли окно и ставили на него

чашку с водой, чтобы душа, выйдя из тела, могла омыться и улететь. <...> через окно провожали на кладбище души после поминального вечера и т. п.» [Славянская мифология, 1995, с. 286].

Во многом на обыгрывании разных граней символики окна построен рассказ Шукшина «Заревой дождь» (1966). Окно в качестве источника потенциальной опасности представлено в воспоминании Кирьки о несостоявшемся покушении на Ефима: «Один раз, помню, караулил у твоей избы чуть не до света. Сидел ты с бумажками прямо наспротив окна. Раз десять прицеливался – и не мог» [III, с. 25]. Кирька, появляющийся в окне больничной палаты умирающего Ефима Бедарева, становится персонификацией смерти и даже говорит от ее имени: «О смертыньке-то и не думаем. А она – раз! – тут как тут. Здравсте, говорит, забыли про меня?» [III, с. 24]. Обращает на себя внимание и параллелизм реплик Кирьки («Здорово, Ефим») и смерти («Здравсте») [III, с. 24]. Не вызывает сомнений использование окна в функции мифопоэтического символа в сцене смерти Ефима:

«Все? – спросил Ефим одними губами. <...> Открой окно.

– Оно открыто.

– Тяжко... Нина, дочка... ребятешек... м-м... – Ефим повел потускневший взгляд в сторону, потянулся под одеялом... Лицо покрылось мучнистой бледностью. Он закашлялся... Изо рта на подушку протянулся тонкий ручеек сукровицы. Последним усилием рванулся он с койки...» [III, с. 27].

В рассказе «Жена мужа в Париж провожала...» (1971) также можно проследить символическую связь окна со смертью. Правда, Шукшин переосмысляет мифопоэтическую традицию, здесь знаком смерти (не только физической, но и духовной) становится плотно закрытое окно: «Закрыл окно, закрыл форточку. Закрыл дверь. <...> И включил газ, обе горелки...» [V, с. 215–216].

«Вместе с тем, – отмечает В. Н. Топоров, – с помощью окна <...> обретают выход в крайних положениях <...>, во время пожара, при вторжении грабителей, путь через окно любовника, проникающего в дом тайно или тайно покидающего его» [Топоров, 1984, с. 170–171]. Прыжок в окно спасает воеводу Унковского – героя романа «Я пришел дать вам волю» (1971) от расправы казаков Степана Разина: «Унковский подбежал к окну, перекрестился и махнул вниз, в огород» [IV, с. 104]. Можно указать в этой связи и на эпизод инсценировки убийства в повести «Энергичные люди» (1974), где героиня также спасается благодаря окну:

«Как-то не заметили, что, пятая, Вера Сергеевна подошла к самому окну, которое очень легко открывалось... Она вдруг вскочила на подоконник, распахнула окно и сказала заполошно:

– Если кто только двинется, я прыгаю!» [VII, с. 176].

Герои Шукшина вообще очень часто и охотно пользуются окном – входом / выходом нерегламентированным, а не дверью («Племянник главбуха», 1962; «Классный водитель», 1963; «Любовины», 1965; «Ванька Тепляшин», 1973 и др.). В этом предпочтении сказывается свойственное многим шукшинским персонажам стремление уйти от нормы даже ценой чудачества. В откровенно символическом плане путь через окно упомянут в рассказе «Степка» (1964). Нелепый, с точки зрения здравого смысла, побег героя из тюрьмы за три месяца до истечения срока заключения участковый милиционер описывает так: «Он... он, – показал на Степана, – сбежал из тюрьмы! Сбежал! Вот так!.. – Участковый показал на окно и показал, как сбегает. – Нормальные люди в дверь выходят, в дверь, а он в окно – раз и ушел» [I, с. 248].

«Окно – неизменный атрибут мифологических сюжетов с любовным свиданием. <...> Окно – тайный вход в дом любимой, последняя грань, отделяющая возлюбленных от соединения» [Мифы народов мира, 1992, т. 2, с. 251]. Учитывая это замечание В. Н. Топорова, можно предположить, что любовные сцены у окна, неоднократно встречающиеся в текстах Шукшина, ориентированы не только на реалии деревенского быта, но и на миф, хотя чаще всего писатель по-своему «обращает» классический сюжет. Примером такого «обращения» может служить комическая сцена похищения Насти Платоновой в рассказе «Классный водитель».

Важнейшая функция окна – служить контакту (главным образом – визуальному) внутреннего помещения с внешним миром. «Взгляд из окна – это освобождающий жест, ассоциирующийся с экспансионистским проникновением в новую реальность» [Матич, 1994, с. 143]. Для героев Шукшина, находящихся на пороге новой жизни, либо переживающих острый мировоззренческий кризис, окно обладает притягательной силой.

«*Охота жить*» (1967): «А парня опять потянуло к окну. Отогрел дыханием кружок на стекле и все смотрел и смотрел в ночь.

– Кого ты щас там увидишь? – удивился Никитич. Ему хотелось поговорить.

– Воля, – сказал парень. И вздохнул» [III, с. 93].

«*Шире шаг, маэстро!*» (1970): «Солодовников встал, прошелся по кабинетику. Остановился у окна. Радость все не унималась. Огромная земля... Огромная жизнь. Но – шаг пошире, пошире шаг, маэстро! Надо успеть отшагать далеко» [V, с. 62].

«*Верую!*» (1971): «Максим останавливался у окна, подолгу стоял неподвижно, смотрел на улицу» [V, с. 221].

Тот же мотив встречается в рассказе «Письмо» (1971), в повестях «Живет такой парень» (1964), «Брат мой» (1974), «Позови меня в даль светлую...» (опубликована после смерти писателя в 1975 году) и др.

Но взгляд из окна может стать и знаком отсутствия полноценного контакта, отъединения человека от внешнего мира, если там за стеклом чуждая, непонятная жизнь, которую для «сельских жителей» Шукшина, как правило, олицетворяет город. Оказавшись в городской больнице, герой рассказа «Ванька Тепляшин» «и не заметил, как наладился тосковать. Стоял часами у окна, смотрел, как живет чужая его уму и сердцу улица. Странно живет: шумит, кричит, а никто друг друга не слышит. Все торопятся, но оттого, что сверху все люди одинаковы, кажется, что они никуда не убегают: какой-то загадочный бег на месте. <...> К Ваньке подступила тоска. Он чувствовал себя одиноко» [VI, с. 105].

Наблюдатель у окна порой явно, порой неявно уподобляется Шукшиным театральному зрителю. Подсмотренная сцена соответственно оформляется как фрагмент спектакля, условное театральное действие. Наиболее откровенно идею превращения реальности в зрелище, спектакль отстаивает герой рассказа «Три грации» (1971). Его уже не устраивает пассивное созерцание мира с балкона, он пытается присвоить себе режиссерские функции. Взгляд из окна (в окно) соседствует с театральными мотивами и образами также в рассказах «Жена мужа в Париж провожала...», «Петя» (1970), «Беседы при ясной луне» (1972), повести «Точка зрения» (1974).

#### 1. 4. На дне: хронотоп подвала

За словом «подполье» в русском языке издавна закрепилось два значения: «1. Помещение под полом, подвал. *Спуститься в подполье.* 2. Организация, общественные группы, действующие

втайне от властей, а также сама деятельность в таких организациях, группах. *Революционное подполье. Уйти в подполье* [Ожегов, 1984, с. 467]. Повышенная степень востребованности второго – переносного – значения связана с наметившимся в середине XIX века расколом русского общества. К началу века XX ситуация только усугубилась: «Две России – отнюдь не метафора. Накануне 1905 года раскол в обществе ощущался предельно остро. Согласно публицисту журнала “Образование”, произошло “разделение России на надполье и подполье... Вся духовная работа совершалась в подпочвенной сфере. Извне с величайшими усилиями достигалось всеобщее обязательное молчание, а внутри организма шла деятельная работа, упорная, энергичная, шел основной пересмотр устоев, разрушительная критика, расчистка новых путей...”» [Могильнер, 1999, с. 34].

Примечательно, что советскую эпоху высказывание публициста «Образования» характеризует, пожалуй, даже лучше, чем предреволюционную. Тоталитарная власть прилагала беспрецедентные усилия для достижения «всеобщего обязательного молчания», однако подспудная упорная работа по расшатыванию идеологических основ советского мира не прекращалась никогда. В контексте такой социально-культурной ситуации локус подвала, если он фигурировал в том или ином беллетристическом произведении, приобретал специфические смысловые оттенки. Для В. М. Шукшина все это особенно актуально, ведь он еще в раннем детстве столкнулся с переносным значением слова «подполье». Его отец М. Л. Шукшин был арестован в 1933 году по сфабрикованному ОГПУ делу о заговоре в сельском хозяйстве и «на допросах полностью признал свою вину по всем фактам “контрреволюционной подрывной работы”» [Марьин, 2015, с. 13].

Русская литература XX века, конечно, не ограничивает символику подвального хронотопа лишь политическим аспектом. По наблюдениям Л. Г. Кихней и Е. В. Меркель: «Локус *подвала* сублимирует в себе тюремную и погребальную семантику “мертвого дома”. <...> В то же время образ *подвала* в авторском представлении символизирует глубины памяти, вызывая ассоциации с психоаналитическими механизмами, обнаруженными З. Фрейдом» [Кихней, 2012, с. 60].

В художественном мире Шукшина горизонталь доминирует над вертикалью. Несмотря на это, художественное пространство писателя правильнее все же было бы назвать не плоскостным, а объемным.

Шукшинская модель вселенной, подобно мифопоэтической, трехчастна: небо – земля – преисподняя. Нижний, подземный мир представлен у писателя локусами кладбища, подвала, погреба, шахты, колодца; с небесной сферой связаны самолеты и космические корабли.

Тюремный подвал, как и кладбище – зона соприкосновения мира живых и мира мертвых: персонажам Шукшина, находящимся в тюремных застенках, несложно вступить в контакт с умершими. Обессилевший от бесконечных истязаний Степан Разин призывает на помощь давным-давно казненного брата, и, что удивительно, эту помощь получает.

«Степан закрыл глаза. И вдруг отчетливо сказал:

– Тяжко... Помогите, братка, дайте силы!

...И вдруг, почудилось ему, палачи в ужасе откачнулись, пятились... В подземелье загремел сильный голос:

– Кто смеет мучить братьев моих?! Вниз со ступенек сошел Иван Разин, склонился над Степаном.

– Братка!.. – Степан открыл глаза – палачи на месте, смотрят вопросительно.

– За брата казненного мстить хотел? – спросил дьяк. – Так?

Степан закрыл глаза. Больше он не проронил ни слова. Ни единого стона или вздоха не вырвалось больше из его уст» [IV, с. 324–325].

Страдания арестантов в пыточных подвалах вполне предсказуемо ассоциируются у Шукшина с адскими муками. Как грешника в аду, поджаривают на углях Степана Разина: «Стали нажигать в жаровнях уголья. Нажгли, связали Степану руки спереди теперь, просунули сквозь ноги и руки бревно, рассыпали горячие уголья на железный лист и положили на них Степана спиной. – О-о!.. – воскликнул он. – От эт достает! А ну-ка, присядь-ка на бревно-то – чтоб до костей дошло... Так! Давненько в бане не был – кости прогреть. О-о... так! Ах, сукины дети, – умеют, правда...» [IV, с. 322].

Еще при жизни все ужасы inferно испытывает на себе другой герой романа «Я пришел дать вам волю» Макся:

«Повели Максю в пыточный подвал. Вздернули на дыбу... Макся уперся, запечатал окровавленные уста. Как ни бились над ним, как

ни мучили – молчал. Меняли бичи, поливали изодранную до костей спину рассолом – молчал. Бился на соломе, орал, потом стонал только, но ни слова не сказал. Даже не врал во спасение. <...>

Макся молчал. Вряд ли и слышал он, о чем спрашивали. Не нужно ему все это было, безразлично – мир опрокидывался назад, в кровавую блевотину. Еще только боль доставала его из того мира – остро втыкалась в живое сердце» [IV, с. 223, 225].

Темница устойчиво связана в культуре с мотивом поиска правды, а подземелье – это вообще место «обретения нового знания, откровения» [Ямпольский, 1996, с. 89].

Цель заплечных дел мастеров Тайного Приказа проста и понятна – получить ответы на конкретные вопросы: «Куда девал грабленое?» и т. п. [IV, с. 323]. Однако в ходе допросов открывается истина более высокого порядка. Лиминальный хронотоп одним героям позволяет окончательно утвердить собственную правоту, других же заставляет пережить совсем нежелательный для них момент прозрения.

Степан Разин перед лицом смерти приходит к осознанию своей миссии, которая оправдывает все его весьма неоднозначные деяния:

«И вдруг увидел он, как из всех углов смрадного подземелья на него смотрят глаза... Много глаз! Старые, молодые лица, изможденные нуждой и горем; и глаза, глаза – внимательные, умные русские глаза. Они пристально смотрят на него.

– Я хотел дать вам волю.

Степан почти прошептал эту фразу. Но ее услышали, засуетились» [IV, с. 461].

Воевода Прозоровский, присутствующий при пытках Макси, напротив, понимает вдруг бессмысленность и безысходность прожитой жизни:

«Воеводе душно было в подвале. И почему-то – страшно. Подвал темный, низкий, круглый – исхода нет, жизнь погибает здесь концами в простой, жуткий круг: ни докричаться отсюда, ни спрятать голову в угол, отовсюду виден ты сам себе, и ясно видно – конец» [IV, с. 224].

Испытание веры, которое устраивает герой рассказа «Гена Пройдисвет» (1973) своему дяде, не случайно предваряется спуском в повал. «Не будем торопиться, будем обстоятельно ковырять души», – начинает исповедальный разговор Гена и «ныряет» в подпол за солонинкой: «Генка взял из шкафчика тарелку, обтер ее полотенцем... Глянул весело на дядю Гришу и полез в подполье. Он

заметил, что суетится и волнуется: это бывало с ним, когда предстояло петь свои песни или когда он хотел понравиться какой-нибудь бабе, что, впрочем, тоже обозначало – петь. Он даже усмехнулся там, в темноте, подумал: “Чего это я?”» [VI, с. 115].

Подвал, помимо всего прочего, может символизировать нижние этажи психики. Герой Шукшина словно бы спускается в зону бессознательного – и своего и дядино. Заключительный монолог Гены ясно показывает, что пространственные категории выражают в рассказе вовсе не пространственные отношения. «Мало на свете притворных людей? Куда же мне теперь идти прикажете? К кому? Бесстыдники, вот так и даете пример... – обличает Генка дядю Гришу. – Ведь так же все рухнуть может! Все – в подпол вон, одна капуста и останется. На закусь. Выпьем, раб божий» [VI, с. 118].

В рассказе «Гена Пройдисвет» Шукшин, по сути, пользуется заготовкой из ученического этюда «Глаза» (1954), где призванник-новобранец «ломается и искажает себя», потому что в нем «...всплыло наружу все самое нелепое, самое черное с затхлым душком романтически-грязных подвалов и, расплываясь, поперло из курного человека тяжелой густой массой» [IX, с. 8, 9]. То же происходит и с Геней. Правда, возросшее писательское мастерство Шукшина повлияло на выбор в позднем рассказе не столь прямолинейного решения. Однако и здесь всплывшая из подвалов подсознания агрессия выливается в безобразную драку дяди и племянника. Гена «с радостным изумлением» убеждается, «что плохо знает себя (он про себя думал, что безнадежно трусоват), – вот он, проглотив испуг, спокойно, смело посмотрел в глаза крайне обозленного человека» [VI, с. 117]. При этом первый шаг шукшинского героя на пути самопознания, проторенном многими его предшественниками, – «сошествие в хаос помраченной души» [Гессе, 1994, с. 209]. «Подвал – это погребенное безумие» [Башляр, 2004, с. 39]. Недаром у Гены «недобрый оскал» и «немного безумные глаза» [VI, с. 115, 116].

Статьи Шукшина отличаются обилием «готовых лексических и фразеологических штампов, обычных для советских СМИ» [Марьин, 2009, с. 162]. Дважды Шукшин-публицист употребляет заезженное журналистское клише, призывая художников не бояться изображать темные стороны советской действительности.

«*Нравственность есть Правда*» (1969): «Смелее постигать глубину жизни, не бояться, например, ее мрачноватых подвалов. Тогда это будет борьба за человека» [VIII, с. 41].

«*Насущное, как хлеб*» (1968): «Я думаю, нам надо смелее постигать глубину жизни, не бояться ее мрачных подвалов» [VIII, с. 153].

Шукшин-писатель, стараясь следовать собственной декларации, нередко отправляет своих героев на дно жизни. В подвале, и буквально, и метафорически, оказывается Колька Паратов из рассказа «Жена мужа в Париж провожала» (1971): «Руки отвыкают от работы, душа высыхает – бесплодно тратится на мелкие, мстительные, едкие чувства. Пить научился с торгашами. Поработать не поработают, а бутылки три-четыре раздавят в подвале – к грузчикам еще пристегнулись продавцы-мясники, здоровые лбы, беззаботные, как колуны. Что же дальше? Дальше – плохо...» [V, с. 214]. На иносказательный смысл этого эпизода обоснованно указала С. М. Козлова: «...деревенский парень, сибиряк, “крепкий”, “надежный”, стал “пленником” города, выбросившего его – “чужака”, “голодранца”, “кретина” – в “подвал”, в жизнь “нелепую, постыдную, мерзкую»» [Козлова, 2011, с. 115].

Намеренность семиотизации Шукшиным подвального хронотопа лучше всего доказывает набросок к рассказу «Ночью в бойлерной» (1974): «В бойлерной. Это – внизу, в подвале, туда “опускаются” люди после своих катастроф. А там сидит дядя Вася – мудрый и хитрый» [VII, с. 297]. В самом рассказе бойлерная прямо сравнивается с круглосуточными больницами, но там лечат и рвут заболевшие зубы, а здесь Иван Максимович врачует «растревоженные души». Максимыч «несколько нескромно» именуется «сантехником» [VII, с. 91]. Социальный статус героя звание «санитарного техника» повышает не так уж и сильно, но зато обнажает его претензию на роль своего рода доморощенного психоаналитика – «специалиста по истерикам» [VII, с. 99] и другим аффективным состояниям.

В подвал к Максимычу «опускаются» люди, потерпевшие жизненное фиаско. Рядом с ними он ощущает себя «твердым и крепким». Перед разжалованным Пилипенко Максимыч даже предстает в амплу «большой шишки», чуть ли не министра. Попытка разыграть ту же роль в верхнем мире оканчивается для него полным провалом. Любое падение, разумеется, молниеносно, подъем по социальной лестнице – всегда медленный и дается с трудом.

Знаковая автореминисценция из рассказа «Ночью в бойлерной» появится в итоговом произведении Шукшина – сказке «До третьих петухов». Баба Яга советует Ваньке оборудовать себе каморку в подвале ее будущего «котэджика»: «– Истопником будешь при котэджике... Когда будешь строить, запланируй себе комнатку в подвале... Тепло, тихо, никакой заботушки. Гости наверху заскучали – куда? – пошли к Ивану: истории разные слушать. А ты им ври побольше... Разные случаи рассказывай. Я об тебе заботиться буду. Я буду тебя звать – Иванушка...» [VII, с. 200].

Сказочный Иван-дурак, в отличие от своего тезки из рассказа «Ночью в бойлерной», иллюзий по поводу своей ссылки в подвал не питает. Отсюда его реакция на предложение Бабы Яги: «Карга старая, – сказал Иван. – Ишь ты, какой невод завела! Иванушкой она звать будет. А я на тебя буду горб гнуть? А ху-ху не хо-хо, бабуленька?» [VII, с. 200].

Хорошо известен феномен зависимости человека от locus'a, проявляется эта зависимость, прежде всего, в активном воздействии пространства на семантику слова. «Министерские» речи «сантехника» Максимыча отдают пародией: «Пилипенко, как ты думаешь: подойдем мы с такими работниками к коммунизму или нет?» [VII, с. 93] и пр. Уж в слишком неподходящем месте они звучат.

Ванька Тепляшин из одноименного рассказа (1973) произносит одну и ту же реплику сначала в больничной палате, расположенной на верхних этажах здания, потом в подвале – но там значение ее оказывается уже иным. В первом случае красивую фразу «Надо человеком быть» Ванька произносит «с каким-то мстительным покоем, даже, пожалуй, торжественно» [VI, с. 108]. В подвале высокий смысл оборота пропадает: «– Надо человеком быть, а не сшибать полтинники, – опять важно сказал Ванька. Но здесь, в подвале, среди множества вешалок, в нафталиновом душном облаке, слова эти не вышли торжественными; Евстигнеев не обратил на них внимания» [VI, с. 108].

Подземелье – традиционное место хранения сокровищ. В русской классической литературе хрестоматийный пример использования этого семантического ореола локуса встречается в маленькой трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь». Именно на пушкинского барона спроецирован герой рассказа Шукшина «Космос, нервная система и шмат сала» (1966) Наум Евстигнеев, названный в тексте «скрягой отменным». Старик Евстигнеев, как всякий скупец, копит

богатства ради богатства: «В погребу у него чего только нет – сало еще прошлогоднее, соленые огурцы, капуста, арбузы, грузди... Кадки, кадушки, тески, бочонки – целый склад» [III, с. 8]. Радость героям Пушкина и Шукшина доставляет не растрачивание, а созерцание накопленных сокровищ.

«*Скупой рыцарь*»: «Как молодой повеса ждет свиданья / С какой-нибудь развратницей лукавой / Иль дурой, им обманутой, так я / Весь день минуты ждал, когда сойду / В подвал мой тайный, к верным сундукам» [Пушкин, 1978, с. 295].

«*Космос, нервная система и шмат сала*»: «Часто спускается в погреб, сядет на приступку и подолгу задумчиво сидит: “Черти драные. Тут ли сейчас не жить!” – думает он и вылезает на свет белый. Это он о сыновьях и дочери. Он ненавидит их за то, что они уехали в город» [III, с. 8].

Разумеется, драма шукшинского героя противоположна трагедии пушкинского барона, страдающего из-за мотовства наследника. Науму Евстигнейчу, наоборот, некому передать нажитое. Юное поколение, представленное в рассказе тезкой Гагарина восьмиклассником Юркой, решительно разрывая связь с почвой, устремлено в космос. Если фразу Евстигнейча «Тут ли сейчас не жить!» понять буквально, то окажется, что «тут жить» – значит жить в погребе, хоть и полным запасов, но сыром и темном. «Детей» это, естественно, не устраивает, они рвутся в большой мир.

Пушкин первоначально планировал предпослать тексту «Скупого рыцаря» эпиграф из послания Державина «К Скопихину»: «Престань и ты жить в погребах, / Как крот в ущельях подземельных» [Державин, 1957, с. 291]. Призыв классика молодежью шестидесятых услышан: в погребах жить она не намерена. Но проблема в том, что и космос для нее – лишь нечто вроде гигантской кладовой с накопленными вземными цивилизациями богатствами. Абсолютно всё можно получить «у соседей по Галактике» [III, с. 11]. Так, парадоксальным образом соединяются в шукшинской модели пространственный верх с пространственным низом.

## 1. 5. Место встречи: символика колодца

Суммируя общеупотребительные значения колодца в произведениях литературы и в мифологии, О. М. Фрейденберг пришла к выводу, что «колодец – дева, <...> “невеста” – запертый колодец <...>. Оттого колодец, фонтан становятся позднее сюжетным сценарием для свидания, любовных встреч, обрядовых брачных похищений, зачатие и производительный акт представляются происходящими у колодца, вообще у источника воды» [Фрейденберг, 1997, с. 199]. В большей степени ориентирующийся на славянский этнологический материал, А. А. Потебня обосновывает аналогичный тезис: «Одна из обязанностей дочери и вообще молодой женщины в семействе – ходить за водой. Колодезь или ключ – место свидания» [Потебня, 1989, с. 328].

Практически во всей первозданности указанная архетипическая ситуация возникает во вставном эпизоде 38 главы первой части романа Шукшина «Любавины» (1965), где Сергей Федорович Попов рассказывает об истории замужества Настасьи Малогиной. «А эта Настасья была замужем за богатым человеком. <...> А вышла за него Настя шибко чудно. Приехал тот человек в деревню по своим каким-то делам и подвел к колодцу коней поить. А Настя-то как раз по воду пришла. Он увидел ее и говорит: “Где живешь?” – “Вон, недалеко», – Настя-то. Поехал тот человек к деду твоему. Ну, тары-бары... Я, мол, такой-то, хочу, мол, вашу дочь за себя взять... Ну, и увез в тот же день» [II, с. 162].

Любовь Кузьмы Родионова к Марье Поповой также довольно тесно увязана с мотивом встречи у источника воды, в том числе у колодца.

Архаическую символику колодца в полной мере актуализирует одна из финальных сцен второй книги романа «Любавины» (опубликована после смерти писателя в 1987 г.), повторенная почти в неизменном виде в повести «Там, вдали» (1966), – герой, мучительно переживающий измену жены, жадно пьет из бадьи колодезную воду.

«Ивлев еще раз приложился, долго пил... Потом наклонил бадью и вылил воду. Оба стояли и смотрели, как льется на землю, в грязь чистая вода.

“Вот так и с любовью, – думал Кузьма Николаевич, – черпает иной человек целую бадью, глотнет пару раз, остальное – в грязь. А ее бы на всю жизнь с избытком хватило”» [II, с. 454].

Налицо явно символическое осмысление образов воды и колодца. Как отмечает О. М. Фрейденберг, «“ведро”, “бочка с вином” – женщина; <...> “вино” или “вода” – любовь; “изливать” ее, “течь” – быть неверной» [Фрейденберг, 1997, с. 198]. У Шукшина на создание подобной символики работает несложная аллегория – уподобление измены «изливанию» чистой воды на грязную, затоптанную землю. В приведенном фрагменте романа писателем не случайно сделан акцент на чистоте и прозрачности колодезной воды, для Шукшина – это устойчивая характеристика, перерастающая в символ.

В горизонтальном пространстве колодец связан с хронотопом встречи. Колодец для деревенских женщин нечто вроде центра общественной жизни, здесь сплетничают, спорят, делятся новостями и слухами. Так, в рассказе «Алеша Бесконвойный» (1973) поведение Алеша обсуждают и осуждают как раз бабы, собравшиеся у колодца.

– Бабы у колодца всегда смотрели. И переговаривались.

– Ты глянь, глянь, как пружинит! Чисто акробат!..

– И не плескает ведь!

– Да куда так несется-то?

– Ну, баню опять топит...

– Да рано же еще!

– Вот – весь день будет баней заниматься. Бесконвойный он и есть... Алеша» [VI, с. 93].

В вертикальном пространстве колодец – открытые ворота в мир подземный. На первый план выходит хтоническая составляющая образа. Как известно, в мифологической модели мира земля «противостоит водному миру внизу и небесному наверху», «поверхность земли является областью упорядоченной культуры, но внутри земли находится царство мертвых, живут различные демоны; кроме того женское начало также иногда ассоциируется со стихией воды и с хаосом, обычно мыслится на стороне “природы”, а не “культуры”, особенно в условиях усиления патриархальной идеологии» [Мелетинский, 2012, с. 185].

Колодец – это «символический вход в страну мертвых, в другой мир, и потому имеющий волшебные свойства. Колодец дает возможность исполнить желание, заглянуть в будущее» [Голубева, 2009, с. 222]. Еще один существенный аспект символики колодца выделил Р. Грейвс. Анализируя в книге «Мифы древней Греции» версию о смерти эвбейского героя Паламеда в колодце, исследователь считает, что она могла быть подсказана его криком: «Истина, скорблю по тебе, почившей раньше меня!», «ведь связь между иде-

ей истины и колодца общеизвестна» [Грейвс, 1992, с. 494]. Эта связь закреплена, в частности, в поэме Вольтера «Орлеанская девственница»:

О Истина, невинная богиня,  
Когда ж твоя восславится святыня?  
Ты, призванная вечно нас учить,  
Зачем в колодце предпочла ты жить?  
[Вольтер, 1988, с. 350].

Отчетливо осознавая безнадежность задуманного им похода на Москву, Степан Разин («Я пришел дать вам волю», 1969) действительно словно бы заглядывает в наводящий смертельный ужас мрачный колодец.

«Степан даже пошевелился от этих своих растревоженных дум. На миг почудилось ему, что он вроде заглянул в темный сырой колодец – холодом пахнуло, даже содрогнулся... Откинулся на локоть и долго смотрел на солнце. “Пил много последние дни, ослаб, – вдруг ясно понял он свою слабость. – Поубавиться надо”. И – чтобы не заглядывать больше в этот жуткий колодец – встряхнул себя, сгреб в кулак и больше не давал сползти в тягучие тягостные думы, а то и вовсе ослабнешь с ними, засосет, как в трясину» [IV, с. 111–112].

Шукшин выстраивает четкую пространственную вертикаль: темный сырой колодец – солнце.

В рассказе «Микроскоп» (1969) герой исследует на наличие микробов разные виды воды: «Рассматривали каплю воды из колодца, из питьевого ведра... Когда шел дождик, рассматривали дождевую капельку. Еще отец посылал сына взять для пробы воду из лужицы...» [V, с. 49]. Эта иерархия также соответствует выделению в мифопоэтической картине мира трех сфер: земной, небесной и подземной. Правда, в этом рассказе автор не склонен противопоставлять «верх» и «низ»: микробы «кишмя кишат» всюду [V, с. 49].

## 1. 6. На крутизне: символизм бани

Баня нередко упоминается в произведениях Шукшина в качестве неотъемлемой части деревенского уклада жизни. Писатель дважды – в статье «Монолог на лестнице» (1968) и в рассказе «Алеша Бесконвойный» (1973) – принципиально противопоставляет баню «свою» «общественной», в коммунальное пространство которой человек (причем обнаженный, абсолютно незащитный) включается принудительно.

«*Монолог на лестнице*»: «Когда присылают в деревню типовой проект общественной бани, то это – зря. С таким же успехом можно прислать туда типовой проект... тюрьмы – так же будет неинтересно, нетворчески, я бы сказал. Кроме того, общественная баня там не нужна» [VIII, с. 25].

«*Алеша Бесконвойный*»: «Была в селе общая баня, и Алеша сходил туда разок – для ощущения. Смех и грех! Там как раз цыгане мылись. Они не мылись, а в основном пиво пили. Мужики ворчат на них, а они тоже ругаются: “Вы не понимаете, что такое баня!” Они – понимают! Хоть, впрочем, в такой-то бане, как общая-то, только пиво и пить сидеть. Не баня, а недоразумение какое-то. Хорошо еще не в субботу ходил; в субботу истопил свою и смыл к чертовой матери все воспоминания об общественной бане» [VI, с. 99–100].

«В отличие от “общественной”, “нечистой”, “личная” Алешина баня изображена, напротив, как “чистое” сакральное пространство праздника, – отмечает Т. И. Подкорытова, – а это заставляет предположить, что автор, очевидно, знает об архаическом, еще дохристианском, обрядовом символизме бани» [Подкорытова, 2014, с. 446].

Баня вне своей основной функции устойчиво соединяется у Шукшина с мотивами неволи и пьянства. Егор Прокудин в одной из сцен киноповести «Калина красная» местом для ночной выпивки выбирает баню, а завершается фрагмент пением песни «Сижу за решеткой в темнице сырой...» (на стихи Пушкина «Узник», 1822).

Настоящая баня для героев Шукшина – это, прежде всего рубеж, отделяющий время будней от праздничного времени. В идеальной крестьянской усадьбе, о которой мечтают героини киноповести «Брат мой...» (1974), баня по возможности максимально изъята из сферы быта и приближена к границе инобытия, традиционно представленного у Шукшина образом «дали», «где жизнь иная, где

душа отдохнет наконец от будничных хлопот, от унижающей серости» [Тюрин, 1984, с. 150].

«– А баню прямо на берегу поставить... <...>

– А что баню – на самом обрыве, – это хорошо.

– Как хорошо-то! Я люблю, когда моешься, чтоб из окошечка далеко видно было. А еще лучше, когда в окошечке видно, как солнышко закатывается...» [VII, с. 155].

Характерно, что в другой киноповести – «Калина красная» (1973) и в романе «Я пришел дать вам волю» (1970), баня расположена точно так же – в пограничном пространстве.

«*Калина красная*»: «Дом стоял на высоком берегу реки, за рекой открывались необозримые дали. Хозяйство у Байкаловых налаженное, широкий двор с постройками, баня на самой крутизне» [VI, с. 224].

«*Я пришел дать вам волю*»: «...Баня стояла прямо на берегу Волги» [IV, с. 279].

Являясь местом соединения стихий огня, воды и воздуха баня идеально выражает символику перехода из одного состояния в другое, актуализирует такие важные оппозиции, как «сакральное – инфернальное», «жизнь – смерть». Сакрализация банного хронотопа наиболее отчетливо проявляется в романе «Я пришел дать вам волю» и рассказа «Алеша Бесконвойный». Достаточно указать на лексический уровень текстов. Использование таких оборотов, как «лицом светлел», «чистота сокровенная», «небесно-чистый звук» («Алеша Бесконвойный»), «воспрянул духом», «лицом просиял» и др. («Я пришел дать вам волю») обнаруживает глубинный подтекст мотива. Кроме того, в романе разинский «патриарх» наделяет баню свойством изгонять из человека нечистую силу. «Вот, батюшка-атаман, так и выгоняют из себя всю нечистую силу», – объясняет он Разину, для чего нужна баня [IV, с. 282].

С другой стороны, баня «в народных верованиях нечистое место, где обитали демонические существа», зона контактов с нечистой силой [Будовская, 1995, с. 138].

«Да там же черти! В бане-то... Они там и водятся», – заявляет в «Калине красной» Люба Байкалова [VI, с. 246]. Свояк Сергей Сергеевич из одноименного рассказа (1969), герой, безусловно, связанный с инфернальной сферой, не случайно любит «баню по черному». Сцена в бане выдержана в соответствующей тональности: «Каменка зло фыркнула, крутой, яростный пар клубом ударил

в потолок, оттуда кинулся вниз... Андрей присел на корточки. Сво-  
як мучился на полке, извивался, мелькало в полутьме его смуглое  
расписное тело. Наконец он свалился оттуда и выполз в предбан-  
ник отдышаться» [V, с. 9]. Баню здесь можно трактовать как аналог  
преисподней, а мучения Сергея Сергеевича сродни традиционным  
представлениям об адских муках грешников. Еще раньше, правда, в  
не столь развернутом виде, подобное решение мотива появилось в  
романе «Любавины» (1965):

«С полка валил каленый березовый дух.

Кузьма лег плашмя на пол, но и там его доставало, – казалось,  
на голове трещат волосы. Худой, белый, со слабой грудью Плато-  
ныч отполз к двери, открыл ее и дышал через щель.

– М-м... О-о! – мучился Николай. – Люблю, грешник!

Наконец он свалился с полка и пополз на карачках  
на улицу» [II, с. 16].

Баня связана не только с мотивом очищения, но и с символи-  
кой изменения, разрушения, возрождения. Герой рассказа «Хозяин  
бани и огорода» (1971) в ожидании бани зачем-то подробно расска-  
зывает соседу, как его будут хоронить. Показательно, что и Алеша  
Бесконвойный, вступая в баню, тоже много думает о смерти, а по-  
том вообще пытается разыграть сцену собственных похорон: «По-  
том Алеша полежал на полке – просто так. И вдруг подумал: а что,  
вытянусь вот так вот когда-нибудь... Алеша даже и руки сложил на  
груди и полежал так малое время. Напрягся было, чтоб увидеть  
себя, подобного, в гробу. И уже что-то такое начало мерещиться –  
подушка вдавленная, новый пиджак...» [VI, с. 101]. Эту имитацию  
предваряет мотив символической переправы в загробный мир: «И  
точно плывет он по речке – плавной и теплой, а плывет как-то  
странно и хорошо – сидя» [VI, с. 100]. Значение этого, загадочного,  
на первый взгляд, сравнения помогает расшифровать сон о посе-  
щении царства мертвых из рассказа «Сны матери» (1973). Рубеж  
между миром живых и мертвых героиня пересекает весьма не-  
обычно: «Сяла я в речку-то да поплыла туда – сижмя как-то, сижую  
и плыву, только руками маленько подгребаюсь» [VII, с. 32].

Ритуальное омовение в бане должно завершаться подлинным  
обновлением, возрождением. «Был он весь новый...», – сказано о  
вернувшемся из бани Алеше Бесконвойном [VI, с. 102]. «Вся  
скверна выйдет! Весь новый стану...», – приговаривает в бане ра-  
зинский «патриарх» из романа «Я пришел дать вам волю» [IV,

с. 282]. При этом самого Степана Разина Шукшин лишает возможности пройти этот ритуал очищения и обновления. Идея «сварганить баньку» возникает у Разина после пьянки, завершившейся убийством ни в чем неповинного казака. «Одолел меня дьявол <...>. Одолел, гад: рукой моей водит», – осознает Разин [IV, с. 272]. Однако «выгнать из себя всю нечистую силу», духовно и телесно возродиться ему не дано, так как в момент его вступления в баню прибывший гонец сообщает о приближении войска князя Борятинского: «В баньке не успели помыться. “Патриарх” очень сокрушался, что атаман так и не попарился. Банька была отменная, “царская?”» [IV, с. 283]. Символично, что именно с этого эпизода все дальнейшие начинания Разина будут терпеть крах.

### 1. 7. Эдем в преисподней: курортный хронотоп

В восприятии Шукшина Крым – сверхсемиотичный топос. Это неудивительно, поскольку с полуостровом связаны очень важные события жизни писателя. В июне 1950 года Шукшин был направлен для прохождения военной службы в Севастополь. За два с половиной года пребывания в армии трудный подросток Вася Шукшин изменился до неузнаваемости, сделавшись человеком с большой жизненной целью. Он посещает Севастопольскую морскую школу, много читает и, как свидетельствует один из сослуживцев, уже «заболел писательством». В письме к сестре (Севастополь, 27 марта 1951 г.) Шукшин говорит о принципиально новом отношении к выстраиванию своей судьбы: «Начинаю (только теперь, как ни странно) осмысливать, понимать в истинном смысле пройденный путь» [VIII, с. 221].

Правда, столь радикальное преобразование было оплачено небольшой ценой – тяжелой болезнью, в ноябре 1952 года медики обнаружили у Шукшина язву желудка и двенадцатиперстной кишки.

Летом 1964 года Крым снова стал для Шукшина местом судьбоносного выбора. Во время съемок фильма «Какое оно, море?» он знакомится с актрисой Лидией Федосеевой. Об атмосфере тех дней вспоминает В. Гинзбург: «В один свободный от съемок день вместе с Лидией Николаевной Федосеевой, будущей женой Василия Макаровича, мы поехали гулять в Новый Свет. Было солнце, море.

Было весело. Шукшин был счастлив» [Гинзбург, 1979, с. 217]. И в семиотическом, и в психологическом аспектах существенно, что первоначально поселок Новый Свет назывался Парадиз.

Шукшин еще не раз бывал в Крыму: снимал здесь эпизоды фильмов «Странные люди» (летом 1968 г.) и «Печки-лавочки» (в сентябре 1971 г.), отдыхал в ялтинском санатории «Голубой залив» (в 1969 г.). Каждый из этих визитов оставил заметный след в творчестве писателя.

Впервые на курорте (в Прикарпатье) Шукшин побывал, будучи студентом ВГИКа, в январе 1958 года. В письме к И. А. Жигалко он довольно красочно передал свои впечатления: «Я – на курорте. Это, знаете, здорово – курорт. Когда я приехал сюда, я очень удивился: у меня было точно такое представление о рае» [VIII, с. 236].

Разумеется, Крым с еще большим основанием, чем Прикарпатский санаторий, может претендовать на статус земного рая, ведь, по наблюдению А. Зорина, Таврида со времен Потемкина и Екатерины Великой – «это и есть наша Древняя Греция, наш рай» [Зорин, 2001, с. 121]. В полном соответствии с таким истолкованием крымского мифа Нюра Расторгуева в финальных сценах фильма «Печки-лавочки» (1972) восторгается видом с террасы Воронцовского дворца: «Как здесь хорошо. Прямо рай господень!»

Активно библейский контекст задействован Шукшиным в рассказе «Чердниченко и цирк», написанном в 1969 году во время пребывания писателя в крымском санатории «Голубой залив». У главной героини рассказа библейское имя Ева, а герой ожидаемо именуется Адамом: «– Адам пошел к Еве, – пошутил сам с собой Чердниченко» [V, с. 99]. Циркачка Ева относится к типу женщин-искусительниц, чем и объясняется выбор имени. Роковых женщин Шукшин наделяет устойчивой портретной характеристикой «усики на губе», «пушочек такой». Помимо рассказа «Чердниченко и цирк» эта деталь присутствует в портретах героинь рассказов «Алеша Бесконвойный» и «Пьедестал», повестей «Там, вдали» и «До третьих петухов».

До грехопадения Адам и Ева не имели представления, что такое зло, и только познав зло, они познали стыд: «И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания. <...> и скрылся Адам и жена его от лица Господа Бога между деревьями рая» (Быт. 3: 7, 8). Персонажи произведений Шукшина, оказавшись на южном курорте, в земном

Эдеме, словно бы возвращаются к тому состоянию, в котором Адам и Ева пребывали до вкушения плодов с древа познания. В раю человеку не нужна была одежда, не нужна она и на юге.

Курносого из киноповести «Печки лавочки» и Петьку из рассказа «Петька Краснов рассказывает» (1973) в Крыму больше всего поражают обнаженные тела отдыхающих, это главный предмет их, почти дословно совпадающих, разговоров.

«Идешь по пляжу – тут женщина голая, там голая – валяются. Идешь, переступаешь через их...

– Совсем голые?! – удивилась Нюра.

– Зачем? В купальниках. Но это же так – фикция. <...> Так они что там делают: по улице и то ходят вот в таких вот штанишках – шортики называются. – Курносый чуть подсюсюкивал, у него получалось – “станиски”, “сортики”. – Ну, идешь, ну, смотришь же... Неловко вообще-то...

– Ну да, – согласилась Нюра, – другая и по морде даст.

– Да нет, там это само собой разумеется. Но вообще-то неловко» [V, с. 281].

От ощущения неловкости сельские жители на курорте быстро избавляются. «Так глядишь – вроде совестно, а потом подумаешь: нет, красиво! Если уж им не совестно, чего же мне-то совестно?» – оправдываются курносый и Петька Краснов [V, с. 281; VII, с. 23].

В финале киноповести «Печки-лавочки» (в отличие от фильма, где Иван Расторгуев возвращается на родину) герой вопреки всем препятствиям прорывается в крымский рай и там растворяется среди «голых счастливых людей» [V, с. 305]. «Ну, я стал – как все», – подытоживает свои курортные приключения Петька Краснов [VII, с. 22]. Нечто подобное мог бы сказать о себе и Иван Расторгуев.

Проблема в том, что пропуск в земной Эдем может получить только тот, кто готов занять позицию «по ту сторону добра и зла». Курортный имморализм дает Шукшину основание маркировать южное пространство как локус бесовский.

В поезде по пути на юг Нюра Расторгуева видит сон, в котором курортная жизнь неотличима от вселенского шабаша.

«Гремит и кривляется “ритмичная жизнь”. То ли это какой-то вселенский шабаш, то ли завтра – конец света. Не архангел ли Гавриил дует в свою сзывающую трубу, и нет ли тут – среди обаятельных дам и джентльменов – этих, с хвостиками и на копытцах?

С трудом продралась Нюра через гремящий, орущий, бесноватый зал... И вышла к столу, где пирует ее Иван. Он славно пирует! По бокам его почти голые девицы, смеются, пьют шампанское...

– Пойдем домой! – сказала Нюра.

Иван отрицательно покачал головой. И усмехнулся.

И сильнее грянула музыка, и пошли кривляться вовсе безобразно...» [V, с. 284].

На этот вселенский шабаш, естественно, слетается вся нечисть. Инфернальный свояк Сергей Сергеевич из одноименного рассказа (1969) хвастается: «Я, как правило, в Ялте отдыхаю. Не люблю в этих деревнях: в магазине ничего нет...» [V, с. 8]. «К югу – это хорошо, – хвалит Ивана Расторгуева вор-«конструктор». – Я сам думаю махнуть скоро... – И конструктор пропел шутливо: – Там море Черное, песок и пляж, там жизнь привольная чарует нас!..» [V, с. 263].

Преобразование изначально инфернального пространства в Эдемский сад – это, по Шукшину, одна из целей культуры. В крымском пространстве роль главного культурного героя сыграл, по его мнению, Чехов. В новеллу «Братка», открывающую кинофильм «Странные люди» (1969), режиссер включил фрагмент лекции для посетителей дома-музея писателя в Ялте. Экскурсовод заученной скороговоркой информирует заезжих туристов: «В 1898 году, когда Чехов купил этот участок, здесь на крутом косяге рос только чертополох, и вот Чехов своим трудом создавал этот замечательный сад». Буквальный перевод на современный русский язык названия растения, упомянутого ялтинским гидом, – «пугающий чертей», в народной магии его функция: «отгонять нечистую силу. <...> С другой стороны, чертополох считался принадлежащим нечистому, черту» [Колосова, 2012, с. 527].

У калитки чеховской усадьбы между Васькой-чудиком (С. Никоненко) и его безымянным братом (Е. Евстигнеев) разворачивается нелепый диалог:

«–Здесь он (Чехов. – А. К.) жил?

– Да.

– Здесь он входил?

– Выходил. Вход с другой стороны. Хотя он мог и так, и эдак.

– Брат, давай зайдём. А?

– Потом».

Призыв «зайти» реализовать невозможно, так как братья стоят возле выхода из «замечательного сада». Это его творец Чехов мог ходить «и так, и эдак» – современному человеку вход сюда закрыт. Василий довольствуется тем, что издалека через приоткрытую калитку заглядывает в Эдемский сад. Никакого «потом» тоже не будет, ведь Чудик уже на следующий день покинет Ялту. Более того, вернувшись к себе в деревню, он объявит всю свою поездку в Крым не осуществившейся: «Дома Васька сказал, что у брата он не был».

Двоящийся инфернально-эдемский ореол у полуострова возник из-за того, что Крым – «это, во-первых, сад, а во-вторых, курорт. В культуре XIX в. и наследующей ей традиции это в первую очередь экзотический сад, часто даже – райский сад. В культуре XX в. – это по преимуществу курорт» [Строганов, 2008, с. 73]. Чеховский образ Крыма так же амбивалентен. Проанализировав крымские сцены рассказа «Дама с собачкой», А. Д. Степанов пришел к выводу: «...нельзя решить: становится ли для Чехова Крым топосом воскресения, или остается только местом курортных романов» [Степанов, 2009, с. 141].

На тему курортных романов Шукшиным создано несколько произведений и, что показательно, почти в каждом из них – прямая отсылка к Чехову. Так, в рассказе «Чередниченко и цирк» цитируется пьеса Чехова «Свадьба». Постскриптом к записке Евы «А орангутанги в Турции есть?» [V, с. 105] – очевидная вариация лейтмотивной чеховской фразы «А кашалоты <львы, тигры, омары, коллежские регистраторы, рыжики, грузди> в Греции есть?» [Чехов, 1986, с. 112, 116]. Функция чеховского претекста прежде всего характерологическая. «Жениха» Чередниченко можно напрямую соотносить с женихом Эпаминондом Максимовичем Апломбовым из «Свадьбы».

Хорошо известно, что отличительная черта курортного хронотопа – повышенный эротизм. По замечанию М. Ю. Лермонтова, сам «воздух Кисловодска располагает к любви» [Лермонтов, 1962, с. 418]. Воздух Ялты, вне всякого сомнения, – тоже. На шукшинских персонажей повышенный эротизм Кисловодска и Ялты действует очень сильно, хотя нельзя не отметить, что их курортные романы предельно несуразны.

Южное пространство навязывает человеку тип поведения, неорганичный для него. В этом источник комизма. В рассказе «Петька Краснов рассказывает» описывается экскурсия в чеховский му-

зей. Как и в фильме «Странные люди» «встреча» с Чеховым оборачивается анекдотом: «Но вот хохма была! Пошли домик Чехова смотреть, ну, надели какие-то тряпочные штуковины на ноги – чтоб пол не портить. Ну, шагаем потихоньку, слушаем... А там под стеклом кожаное пальто висит. Ну, эта женщина, солидная такая, стояла рядом... как заорет: “Это он такой большой был!” Да как брякнется! – Петька долго один смеется, вспомнив, как брякнулась солидная тетя. – Она на каблучках, а хотела подойти поближе – поглядеть пальто, а запуталась в этих штукаках-то... Ну, мля, все за животики взялись...» [VII, с. 23].

На юге отдыхающие теряют устоявшиеся нравственно-культурные ориентиры, у них деформируется восприятие мира. В ялтинском музее Петьку Краснова, как всех других экскурсантов, «почему-то» ошеломляет неожиданно высокий рост Чехова. В деревне это никого не впечатляет – здесь иная шкала оценок.

«– Знаешь, какой у него рост был?

– У кого?

– У Чехова. Метр восемьдесят семь!

Это родных не удивило – знавали и повыше. Это тогда экскурсантов почему-то очень всех удивило, и Петька удивился со всеми вместе. И сейчас хотел удивить» [VII, с. 24].

Шукшинская модель пространства напоминает мифологическую, в которой «...попадая на новое место, объект может утрачивать связь со своим предшествующим состоянием и становиться другим объектом (в некоторых случаях этому может соответствовать и перемена имени)» [Лотман, 2010, с. 530].

Кардинально меняют на отдыхе стиль поведения Чередниченко («Чередниченко и цирк»), Хмырь и «генерал» Малафейкин из одноименных рассказов. В рассказе «Хмырь» (1971) Шукшин не случайно лишает своего героя имени, тем самым подчеркивается существование пережитой им на юге метаморфозы, а кроме того писатель стремится к обобщению: «Такие, курносые, с круглыми глазами, попадая на курорт, чудом каким-то преодолевают врожденную робость, начинают сыпать шутками-прибаутками, начинают приставать к молодым женщинам, и все – громко, самозабвенно, радостно. Они считают, что на курорте так надо» [V, с. 172].

Эйфория избавления от рутины повседневности вызывает ощущение свободы, но это ложно понятая свобода. Особенно от-

четливо мнимость раскрепощения homo vacationer проявляется в сексуальной сфере.

«Почувствовав себя вольготно» в южном городке и «слегка обнаглев», плановик Чередниченко осмеливается делать «выговор продавщицам за теплое пиво» [V, с. 98]. Это верх его развязности. Но зато в зоне Эроса Чередниченко не останавливается даже перед столь экстравагантным поступком, как внезапное сватовство к циркачке, пробудившей его сексуальные фантазии. «Говорят – “темпераментные”», – предвкушает он радости супружества [V, с. 366].

На грани патологии ночные измышления о курортных развлечениях «генерала» Малафейкина: «Но мы знаете, что делаем? <...> собираемся одни мужчины, заказываем какой-нибудь такой... с голяшками... Не уважаете? – Семен Иванович неуверенно посмеялся. – Интересно вообще-то!» [VI, с. 19]. Таковы у шукшинских персонажей формы сексуального либертинажа, и это – вместо классических курортных романов.

Приволье курортной жизни иллюзорно, на самом деле юг в произведениях Шукшина – пространство несвободы. Малафейкин, например, вынужден смотреть свои фильмы «с голяшками» в изоляции, в санатории «за забором» [VI, с. 19].

Пародийно звучит в фильме «Странные люди» хрестоматийная фраза Горького из пьесы «На дне»: «Человек – это звучит гордо!» Герой Е. Евстигнеева сокращает ее до абсурдного: «Человек – это звучит...» После чего следует эмоциональное восклицание: «Да, ну правильно, согласен. Но дайте ж человеку свободу!» Симптоматично, что эту тираду «братка» произносит на фоне зарешеченного окна. Вообще, его существование в полуподвальном помещении («на дне»), за решеткой весьма похоже на тюремное заключение, наверное, отсюда – страстный порыв к воле.

Ю. М. Лотман в статье «Декабрист в повседневной жизни» обратил внимание на «обязательность смены социальной маски» во время отдыха: «Для русского дворянина XIX века, а во второй половине его – и чиновника, строгая урегулированность жизни нормами светского приличия, иерархией чинов, сословной или бюрократической, определяет то, что отдых начинает ассоциироваться с приобщением к миру театральных кулис или цыганского табора» [Лотман, 1994, с. 355–356].

Поскольку советская действительность по степени урегулированности не уступала веку XIX, то и здесь, отдых – это погружение

в театрализованное пространство. На южных курортах самый естественный человек ведет себя неестественно. До наивности искренний Васька-чудик («Странные люди») в гостях у Лидии Николаевны показывает глуповатый фокус с якобы оторванным пальцем. Чуть позже собутыльник бывшего мужа героини Коля ненароком подхватит цирковую тему, скрестив ее с театральной. В дом к Лидии Николаевне он является под предлогом сборов в театр на «замечательную постановку», но на вопрос о названии постановки, явно смутившись, отвечает: «Кажется “Тигров”».

Синтез театральных, цирковых и кинематографических мотивов присутствует в рассказе «Чередниченко и цирк». Чередниченко в объяснении с Евой открыто ссылается на фильм «Мистер Икс» (1958), снятый по оперетте И. Кальмана «Принцесса цирка»: «Им что!.. – Чередниченко имел в виду зрителей. – Посмеялись и разошлись по домам – к своим очагам. Они все кому-то нужны, вы – снова в такую вот, извините, дыру – никому вы больше не нужны. Устали вы греться у чужого огня! (Эту фразу он заготовил заранее.) – Я цитирую. И если вы ищете сердце, которое бы согрело вас, – вот оно» [V, с. 102]. В ассоциативном поле героя с персонажем оперетты И. Кальмана сопрягается Ева, хотя, если судить объективно, то именно Чередниченко ведет себя, мыслит и чувствует в соответствии с опереточными шаблонами. Жесты героя рассказа своей подчеркнутой театральной и неестественностью парадоксально противопоставлены простоте и естественности поведения героини-циркачки.

Ю. М. Лотман убедительно продемонстрировал, что в русских средневековых текстах «нравственным понятиям присущ локальный признак, а локальным – нравственный. География выступает как разновидность этического знания» [Лотман, 1965, с. 211]. Этот тезис вполне применим к более широкому кругу произведений.

В художественной географии Шукшина Крымский полуостров – это один из курортных локусов, а значит – пространство инфернальное, средоточие пороков и грехов. Но в отличие от других знаменитых курортов (Кисловодск, Гагры) Ялта в произведениях писателя и режиссера предстает еще и как земной Эдем. В этом аспекте с Крымом будет связан не только библейский мотив искушения, но также тема физического исцеления и возможности духовного преображения человека.

## 1. 8. *Dolce vita*: хронотоп ресторана

Традиционное противопоставление ресторана, заведения элитарного, организованного по европейским образцам, трактиру, предназначенному для простонародья, в XX веке исчезло. Однако отменить иерархию предприятий общественного питания невозможно в принципе, и советская система лишь подтвердила это правило. Наряду с разного рода рюмочными, закусочными, пивными для публики попроще, в 1960–70-х гг. существовали рестораны и бары, доступные далеко не каждому. Ни о каком равенстве в этой сфере говорить, безусловно, не приходится. Шукшина, правда, волновало не столько социальное и имущественное расслоения городского населения, сколько неравенство города и деревни. В его художественном мире возникает четкая оппозиция: манящий, но почти недостижимый городской ресторан – демократичная сельская чайная.

Санька Журавлев из рассказа «Версия» (1973) рассказывает землякам неправдоподобную историю о своих приключениях в городе. Их завязкой служит посещение ресторана. Санька, якобы, не заметив, «что зал отделяет стеклянная стена – пошел на эту стенку. И высадил ее. Она прямо так стоймя и упала перед Санькой и со звоном разлетелась в куски» [VI, с. 122]. Чтобы попасть в сказочный мир *dolce vita* герой должен буквально пройти сквозь стену. Впрочем, на деле стена, отделяющая его от красивой жизни, хоть и прозрачна, но непроницаема. Это доказывает попытка Саньки повторить свой подвиг уже в реальности. Когда они с Егоркой Юрловым, сломав дверь, вторгаются в шикарную городскую квартиру, то вместо ожидаемого праздника их ждет арест на пятнадцать суток.

Грезы Саньки Журавлева несомненно навеяны западным кинематографом. «Чего только моя левая нога захочет, я то немедленно получаю», – хвастается Санька, и при этом иллюстрирует всемогущество влюбленной в него директрисы ресторана единственным примером. «А вот я видел в кино, – озвучивает он предел своих мечтаний, – наливает человек немного виски в стакан, потом туда из сифончика... Ты можешь так?» [VI, с. 123].

Молодежная субкультура постоттепельного периода формировалась под непосредственным влиянием западного искусства XX века. В частности, повальное увлечение молодежи шестидесятых годов Ремарком и Хемингуэем внесло в традиционное русское пьянство сильный эстетский элемент. Шукшин над стремлением

вести себя подобно героям романа «Фиеста» откровенно иронизирует. Юнцы из его рассказа «Мечты» (1973) могут сколько угодно делать вид, «что – вот: молодые, беспечные – “бродят”. Как там у Хемингуэя (у Хэма)? Зашли в одно место – выпили, зашли в другое место – выпили...» [VII, с. 20]. Но все, конечно, понимают невозможность такого беззаботного фланирования в условиях советского, как тогда шутили, ненавязчивого, сервиса: «...для того, чтоб сюда (в гостиничный ресторан. – А. К.) войти с улицы, надо отстоять в очереди, где вся беспечность улетучится» [VII, с. 20]. Окончательно развенчивает смешную и нелепую игру в джентльменов предположение рассказчика о том, что оплачена она кражей книг: «...кто-то из них в дедовой библиотеке приделал ноги четырехтому Даля...» [VII, с. 20]. Продажа «Толкового словаря живого великорусского языка» ради похода в ресторан – это, в данном контексте, отречение от национальной культуры, от живого русского слова.

Не вызывает сомнений наличие пародийной струи в повестисказке «Точка зрения» (1974). «Объектом пародирования оказывается, – пишет А. О. Большев, – “молодежно-исповедальная проза” 50–60-х годов – причем не какой-то конкретный текст, не приемы или стилевые особенности, а сам метод “исповедальщиков”, их мироощущение» [Большев, 1992, с. 41]. Стоит добавить, что Шукшин не ограничивается пародированием молодежной прозы. В карикатурном виде представлены в повести и штампы соцреализма. Ресторан как символ, как симптом определенного образа жизни возникает именно на стыке двух стилевых пластов: молодежно-исповедального и соцреалистического. Насквозь положительный Дед из оптимистической версии сюжета отправляет уличенного в мещанских, собственнических интересах Жениха в ресторан. «Можете идти в ресторан!» – презрительно бросает он морально разложившемуся Анджу-Андрюше [III, с. 282].

В рассказе «Медик Володя» (1972) визит в ресторан должен увенчать процесс превращения скромного деревенского паренька в городского «кутилу и циника» [VI, с. 82]. Характерно, что и этот рассказ до предела насыщен мотивами игры, притворства, обмана.

Ресторан можно с полным основанием отнести к тому типу хронотопов, где «совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека» [Бахтин, 1986, с. 281]. Только надо учитывать, что кри-

зисы и падения в мире Шукшина настоящие, а обновления и воскресения мнимые.

Отчаянную, но явно запоздалую, попытку изменить свою судьбу предпринимает старичок из рассказа «Случай в ресторане» (1967). Подвыпив со случайным знакомым, он горько сожалеет о никчемности прошедшей жизни: «– Ах, как я бездарно прожил, Ваня! Как жалко... Я даже не любил – боялся любить, ей-богу» [Ш, с. 75]. Фантомность существования старичка подчеркнута его чуть ли не патологической привязанностью к ресторану, в искусственном пространстве которого он изживает свое одиночество. Старичок воображает ресторанный певицу, совсем ему незнакомую, дочерью: «Мне вот она, – кивнул он в сторону оркестра, где только что пела девушка, – дочерью, знаете, кажется. Люблю ее, как дочь. И ужасно боюсь за ее судьбу» [Ш, с. 73].

За столиком ресторана у героя появляются иллюзорные надежды на перемены участи. Связаны они с Сибирью. В течение вечера старичок трижды пафосно возглашает: «В Сибирь!» [Ш, с. 74, 76].

Ю. М. Лотман обратил внимание на регулярность подмены в отечественной литературе XIX века известной сюжетной схемы «смерть – ад – воскресение» другой: «преступление (подлинное или мнимое) – ссылка в Сибирь – воскресение» [Лотман, 1993, с. 102]. Важно, что в широком круге произведений «встреча с некоторым “учителем жизни”, просветление, преображение героя происходят именно после его гражданской смерти и локально связываются с Сибирью» [Лотман, 1993, с. 103].

Шукшин воспроизводит ядерные компоненты магистрального сюжета русского романа, хотя и в демифологизированном виде. На роль учителя жизни простодушного бригадира лесорубов назначает сам старичок (что немаловажно – бывший учитель рисования), а, самое главное, – в Сибири героя ждет не новая жизнь, а смерть: «В Сибирь, Ваня!.. Я хоть помру по-человечески, – бормотал старичок» [Ш, с. 76].

Сибирь в рассказе необъятна, она простирается от Урала (включительно) до Тихого океана. Знакомясь, герои ведут почти абсурдный диалог:

«– Сибиряк?

– С Урала.

– Похожи... – Старичок улыбнулся. – Когда-то бывал в Сибири, видел...

- Где?
- Во Владивостоке.
- А-а. Не доводилось там бывать» [III, с. 71–72].

За такое вольное обращение с географией ответственен, понятно, не столько автор, сколько герой рассказа. Его восприятие пространства меняется в зависимости от настроения и по мере нарастания опьянения. В начале ресторанный зал слишком велик для маленького старичка. Текст открывается фразой: «В большом ресторане города Н. сидел маленький старичок с голой опрятной головкой, чистенький, тихий, выглаженный» [III, с. 70]. С появлением лесоруба Семена большой зал уже кажется старичку тесным: «Завидую вам, черт возьми! Прилетаете сюда, как орлы... Из какой-то большой жизни, и вам тесно здесь... Тесно, я чувствую» [III, с. 73]. После нескольких рюмок коньяка герой и себя самого тоже ощущает птицей, запертой в клетку. «Орел!.. Улетим в тайгу. Улетим... В Сибирь!» – предается он пьяной фантазии [III, с. 76].

Неосуществимость этого плана очевидна. Нежелание считать-ся с действительностью сквозит едва ли не в каждом слове и жесте старичка. Семена он упорно величает Ваней, предлагает ему жениться на певице из ресторана, и даже узнав, что Семен женат, все равно не оставляет идеи, разумеется, несбыточной, увезти девушку в Сибирь. Шукшин вновь соединяет хронотоп ресторана с мотивами лицедейства, фальши, обмана и самообмана.

К новой жизни старичок, как и герои рассказа «Версия», хочет прорваться, выбив запертые двери. Перед гостиничным номером он просит Семена: «Знаешь, не надо ключом – дай ногой разок. <...> Умоляю: садани хорошенько. Мы потом заплатим» [III, с. 76]. Любопытно, что Шукшин еще раз обратится к образу выломанных дверей, и опять же в связи с темой ресторана, в рассказе «Владимир Семеныч из мягкой секции» (1973).

Жизненная ситуация Владимира Семеныча как будто противоположна той, в которой оказался старичок из «Случая в ресторане». «Лучше бы я ошибался, лучше бы пил, – может, смелее был бы», – сокрушается старичок [III, с. 75]. Владимир же Семеныч, наоборот, недавно бросил пить и очень этим гордится. Приглашение Владимира Семеныча на банкет по случаю защиты родственником диссертации, вроде бы, означает восстановление его высокого социального статуса. Однако за банкетным столом родственники относятся к нему как к пустому месту: «Софья Ивановна упорно не

хотела замечать Владимира Семеныча»; «Его злило, что ни его, ни его подругу как-то не замечают, не хотят замечать» [VI, с. 153]. И далее события развиваются по уже знакомой схеме. Владимир Семеныч выпивает несколько фужеров вина, устраивает скандал, а, вернувшись домой, принимается ломать дорогую мебель «россаро»: «Открывал дверцы и заламывал их ногой в обратную сторону: дверцы с хрустом и треском безжизненно повисали или отваливались вовсе. И этот хруст успокаивал растревоженную душу, это как раз было то, что усладило вдруг его злое, мстительное чувство» [VI, с. 155].

Владимир Семеныч мнит себя всемогущим. «...Чего ни возьмусь сделать, все могу!» – заявляет он [VI, с. 144]. На поверку всемогущество по-советски сводится к возможностям по благу достать ту или иную дефицитную вещь. Гарнитур «россаро», который сладострастно крушит Владимир Семенович в финальной сцене рассказа, предпоследняя ступенька в его восхождении к вершинам жизненного успеха, выше только шикарный «роджерс». «Если у меня в жизни вышел такой кикс, то я из него найду выход», – уверен герой [VI, с. 144]. Но он явно зашел в тупик, ведь за сломанными дверцами шкафа нет ничего, нет даже того призрачного пути к иной жизни, о которой грезил герои «Версии» и «Случая в ресторане».

Состояние публичного одиночества в битком набитом ресторане переживает не только Владимир Семеныч, но и все остальные участники банкета. «В чужой монастырь со своим уставом...», – произносит один из гостей [VI, с. 153]. Эта формулировка довольно точно передает ощущения всех собравшихся. Внутри родственного клана Владимира Семеныча также царит полное отчуждение. Разговор за праздничным столом трудно назвать общением, это скорее имитация коммуникации. Единственный фрагмент рассказа, в котором голос рассказчика сливается с голосом героя, посвящен родственным отношениям: «...Мы знаем, что все эти родные и знакомые – это <...> слова, звуки: “Петр Николаич”, “Анна Андреевна”, “Софья Ивановна...” За этими звуками – пустота» [VI, с. 142].

Сельская чайная в отличие от городского ресторана – место встречи людей близких, хорошо знающих друг друга. В этом хронотопе развитие сюжетной коллизии обязательно сопряжено с появлением чужака. Ранний Шукшин, ориентированный на поэтику соцреализма, охотно приписывает конфликтам в чайной идеологическое значение. Сеня Громов («Коленчатые валы», 1962) вступает в драку с лысым лишь, услышав от того: «И в никакой коммунизм вообще я не

верю» [I, с. 143]. Обличение лысого начинается со сцены в райкоме партии, когда выясняется, что он злостный неплательщик алиментов. Однако окончательное разоблачение отрицательного героя происходит не в локусе власти, а в сугубо бытовом пространстве. Перенос кульминации мировоззренческого спора в чайную принципиален. По верному замечанию С. А. Ташлыкова, «в русской литературе трактир становится пространством метафизическим» [Ташлыков, 2010 с. 40]. Ресторанные тексты Шукшина с легкостью вписываются в эту традицию, но к ней в раннем творчестве писателя добавляется еще и чисто советское ощущение тотальности идеологической сферы.

Для зрелого Шукшина драка в чайной – тоже нечто большее, чем просто достоверная деталь в картине советской повседневности. Подтверждение тому, хотя бы, песня, процитированная в рассказе «Ораторский прием» (1971).

«В кузове Борька Куликов орал:

К нам в гавань заходили корабли;

Уютна и прекрасна наша гавань.

В таверне веселились моряки

И пили за здоровье атамана!

– Валенок сибирский, – зло и насмешливо прошептал Щиблетов. – В таверне!.. Хоть бы знал, что это такое.

А в кузове угрожающе нарастало:

И в воздухе блеснули два ножа:

– Эх, братцы, он не наш, не с океана!

– Мы, Гари, посчитаемся с тобой! –

Раздался пьяный голос атамана.

– Посчитаешься, посчитаешься, шептал Щиблетов» [V, с. 220–221].

В Борькиной песне бригадиру лесорубов Щиблетову, естественно, слышится намек на предшествующую стычку в чайной, когда он попытался запретить бригаде пить водку, но в результате его же самого и выставили за дверь.

Щиблетов – приезжий, из первоцелинников, но осел он в сибирской деревне «кажется, навсегда» [V, с. 218]. Парадоксальное «кажется, навсегда» показывает степень отчуждения героя от односельчан. Он «что-то темнит», «скрывает какие-то мысли», и за эту скрытность его откровенно недолюбливают [V, с. 28]. Дорвавшись до власти, Щиблетов впервые раскрывается, конечно, не с лучшей

стороны – конфликт с чужеродным ему сельским миром становится неизбежным.

В большинстве вариантов песни «К нам в гавань заходили корабли» («В нашу гавань заходили корабли») соперник пиратского атамана именуется либо наездником, либо ковбоем («Его все знали как ковбоя Гарри»; «Пираты все ковбоя Гарри знали»). В этой связи уместно вспомнить, что важнейший action-эпизод любого вестерна – драка (реже – перестрелка) в салуне, вызванная появлением чужака. Шукшин пользуется киноштампами открыто и даже склонен их акцентировать, как например, в рассказе «Танцующий Шива» (1972), действие которого также разворачивается в чайной. Поведение Танцующего Шивы – Аркашки Кебина демонстративно киношное: «Аркашка отдал бочком вилки кусочек котлетки, подцепил его, обмакнул в соус и отправил в рот – очень все аккуратно, культурно, даже мизинчик оттопырил. Потом (так любят делать артисты, изображающие в кино господ и надменных чиновников) – не прожевав, продолжал говорить <...>» [VI, с. 11–12].

Рассказ «Танцующий Шива» начинается с фразы: «В чайной произошла драка» [VI, с. 10]. И судя по всему, потасовка была неизбежна при любом развитии событий. Агрессивность подвыпивших плотников достигла критической отметки еще до прихода Аркашки Кебина.

«– Я те к примеру! Ты слушай сюда!..

– Долбо...

– Мужики, перестаньте лаяться! – крикнула буфетчица. – А то выставлю счас всех!.. Распустили языки-то.

– Ты слушай сюда!

– Ну!

– Гну! Если б не женщина тут, я б те сказал...

В общем, беседа приняла оживленный характер...» [VI, с. 11].

Аркашкина провокация придает заурядной пьяной разборке концептуальность. Сначала руками Ваньки Аркашка наказывает прохиндеев-плотников, а затем ярость плотников закономерно и предсказуемо перенаправляется на чужака-бригадира, дважды названного в тексте «нездешним» [VI, с. 12, 15]. Победа физически более слабого бригадира над могучим и заведомо неправым Ванькой Селезневым не вызывает, как ни странно, сочувствия ни у автора, ни у его героев. Дело в том, что бригадир – одиночка, противостоящий коллективу, а индивидуализм (столь ярко воплощен-

ный, в том числе и в классических вестернах) Шукшину, разумеется, не близок.

В крайних проявлениях враждебности к иному оно демонизируется. Мотив столкновения с нечистой силой в трактирном хронотопе не нов. С Басаврюком, «дьяволом в человеческом образе» встречается в шинке гоголевский Петр из «Вечера накануне Ивана Купала». И пример этот в истории русской литературы, разумеется, далеко не единственный. В портрете обидчика Ваньки Селезнева – «нездешнего» бригадира, «сухого мужика, всего черного от солнца» [VI, с. 10] – тоже возникают дьявольские коннотации, правда, пока еще не слишком явственные. Наиболее внятно и последовательно шукшинская установка на семиотизацию хронотопа ресторана проведена в тексте киноповести «Печки-лавочки» (1975). Под впечатлением от рассказа попутчика о крымских ресторанах главная героиня киноповести Нюра Расторгуева видит сон-аллегорю.

«Распахнулся огромный, с плющом, с фикусами в огромных кадрах, сверкающий зал ресторации. И весь он ходуном ходит. Полуголые девицы, волосатые парни зашлись в танце... “Очи черные”.

Гремит и кривляется “ритмичная жизнь”. То ли это какой-то вселенский шабаш, то ли завтра – конец света. Не архангел ли Гавриил дует в свою сзывающую трубу, и нет ли тут – среди обаятельных дам и джентльменов – этих, с хвостиками и на копытцах?» [V, с. 284].

У позднего Шукшина ресторан окончательно перемещается из бытового в условно-символическое пространство. Сцена вселенского шабаша из киноповести «Печки-лавочки» – убедительное тому свидетельство.

## **1. 9. Продавцы против покупателей: хронотоп магазина**

Предприятия торговли – рудименты рыночной экономики в системе планового хозяйства – были болевыми точками советского общественного организма. В условиях постоянного товарного дефицита в СССР сформировалась, так называемая, «экономика продавца». Права и интересы потребителя оказались здесь сведены к минимуму. Неписанное правило советской торговли: «Клиент всегда неправ». Не приходится удивляться, что для советских художников работники торговли стали излюбленным объектом сатириче-

ского осмеяния. Шукшин, начиная с раннего рассказа «Светлые души» (1961) и кончая опубликованной уже после смерти повестью для театра «А поутру они проснулись...», также отдал щедрую дань теме торговли.

Практически все шукшинские продавцы – жулики и воры, так или иначе, неизменно обманывающие покупателя. Продавец – «это уже настоящий кошмар последних рассказов Шукшина» [Аннинский, 1979, с. 127].

«*Выбираю деревню на жительство*» (1973): «– Я седня гляжу: пиво продают. Отстоял в очереди – она мне наливает... А наливает – вот так вот не долила. Сунула под кран – и дальше. Я отошел и думаю: “У нас бы ей за такие дела спасибо не сказали”» [VI, с. 171].

«*Владимир Семеныч из мягкой секции*» (1973): «Работать Владимир Семеныч умел: каждый месяц имел в кармане “благодарственные”, кроме зарплаты. Но раньше он много денег пускал побоку, теперь же стал вполне бессовестный и жадный: стал немилосердно обирать покупателей...» [VI, с. 143].

«*А поутру они проснулись...*» (1975): «Он же обвешивает покупателей! Этот лоб нахально обвешивает всех покупателей...» [VI, с. 258] и др.

Меняется на протяжении творческого пути писателя лишь представление о способах возмездия за несправедную жизнь. В ранних рассказах Шукшин очерчивает судьбу нечистых на руку торговцев весьма прямолинейно – в соответствии с советским штампом о неотвратимости наказания. Путь завмага Гани («Светлые души») – «прямо из магазина да в КПЗ» [I, с. 74]. Животрепещущую тему: «кто-то заворовался, кого-то сняли и хотят судить» [I, с. 236], – обсуждает с коллегой заведующий аптекой из рассказа «Змеиный яд» (1964).

В рассказах первой половины шестидесятых годов расплата к прохиндеям-торговцам приходит извне, от органов правосудия. В произведениях позднего Шукшина воры, спекулянты и мошенники, как правило, чувствуют свою полную неуязвимость. Единственное исключение – в сатирической повести для театра «Энергичные люди» (1974) – лишь подтверждает правило. Внезапное и ничем не мотивированное появление в финальной сцене трех милиционеров слишком отдаст литературной условностью, чтобы читатель или зритель мог в него поверить.

Надежда на голос совести тоже плоха. Напрасно сторож Ермолай из рассказа «Билетик на второй сеанс» (1971) думает, что Ти-

мофея Худякова мучает совесть: «Совесть тебя, дьявола, заела: хапал всю жизнь, воровал... И не попался ни разу, паразит!» [V, с. 191]. Это, конечно, не так. Тимофей Худяков никаких угрызений совести не знает, как не знает их и очень похожий на него персонаж другого рассказа – Николай Кузовников («Выбираю деревню на жительство»): «С совестью Николай Григорьевич был в ладах: она его не тревожила» [VI, с. 166].

Ощущение неправильно прожитой жизни возникает у героев Шукшина совсем по другой причине. Они болезненно переживают наличие очень заметного разрыва между субъективным ощущением собственного всемогущества и своим крайне невысоким социальным статусом. «<...> Чего ни возьмусь сделать, все могу!» – похвалится продавец мебельного магазина Владимир Семеныч («Владимир Семеныч из мягкой секции»), и признается дальше: «<...> я уважительный тон хорошо чувствую» [VI, с. 144]. Вот как раз с уважительным тоном у него и возникает проблема: ведь даже для ближайших родственников Владимир Семеныч – не более чем пустое место.

Вроде бы успешный Тимофей Худяков, выпрашивая у Николая-Угодника «билетик на второй сеанс», другую жизнь уже не связывает со сферой распределения дефицита. «А с моей-то башкой – мне бы и в начальстве походить тоже бы не мешало... Из меня бы прокурор, я думаю, неплохой бы получился <...>», – мечтает он [V, с. 196].

Работник советской торговли обладал вполне реальной, но, разумеется, формально не закрепленной, властью, и поэтому ему приходилось все время демонстративно выставлять напоказ свое могущество. В условиях такой «диктатуры продавца» магазин из торгового предприятия закономерно превращался в локус подчинения и страха.

«Чудик» (1967): «Чудик уважал городских людей. Не всех, правда: хулиганов и продавцов не уважал. Побаивался» [III, с. 116].

«Боря» (1973): «Я боюсь чиновников, продавцов и вот таких, как этот горилла. А они каким-то чутьем угадывают, кто их боится» [VII, с. 36].

«Сапожки» (1970): «Продавщица все глядела на него; в глазах ее, когда Сергей повнимательней посмотрел, действительно стояла белая ненависть. Сергей струсил...» [V, с. 151].

«Выбираю деревню на жительство»: «Но вот уж чего не понимали деревенские в городе – это хамства. Это уж черт знает что,

этому и объяснения-то как-то нету. Кричат друг на друга, злятся... Продавщицу не спроси ни о чем, в конторах тоже, если чего не понял, лучше не переспрашивай: так глянут, так тебе ответят, что дай бог ноги» [VI, с. 171].

Позиция персонажей довольно близка авторской. Об этом, в частности, свидетельствует одно из высказываний Шукшина в статье «Вопрос самому себе» (1966): «Вызывает злость то, что вызывает ее у любого, самого потомственного горожанина. Никому не нравятся хамоватые продавцы, равнодушные аптекари, прекрасные зевающие создания в книжных магазинах, очереди, теснота в трамваях, хулиганье у кинотеатров и т. п.» [VIII, с. 17].

Лексема «продавец» в шукшинских текстах почти всегда включена в определенный ряд контекстуальных синонимов. В полном виде этот ряд выглядит так: «чиновники – продавцы – хулиганы». Получается, что, с одной стороны, работник торговли близок к власти имущим, с другой – к маргинализованным асоциальным элементам.

Магазин, по Шукшину, – часть пространство насилия и власти. Профессиональные стереотипы поведения продавцов и бюстителей порядка совпадают абсолютно. Характерный пример есть в рассказе «Обида» (1971). Заведующая и «несгибаемая тетя» из рыбного отдела обсуждают поведение Сашки Ермолаева достаточно специфически: «...так говорят врачи между собой при больном о больном же, еще на суде так говорят и в милиции – вроде между собой, но несколько не смущаются, если тот, о ком говорят, слышит...» [V, с. 158]. Понятно, почему представление о триаде сильных мира сего, отравляющих жизнь каждому, у Сашки Ермолаева то же что и у автопсихологического героя из рассказа «Боря»: «продавец – чиновник – хулиган». «Что за проклятое желание угодить продавцу, чиновнику, просто хаму – угодить во что бы то ни стало!» – возмущается он [V, с. 159].

Если озлобленность покупателя в произведениях Шукшина вторична – ее вызывает агрессия со стороны продавца, то озлобленность последнего внешне немотивированна. Работник прилавка злится не по какому-то конкретному поводу – он недобр по самой своей природе. «Прямо ненавидит. За что? <...> Что она?! Сдурела, что ли, – так злиться? Так же засохнуть можно, не доживя веку» – изумлен отношением к нему продавщицы обувного магазина Сергей Духанин из рассказа «Сапожки» [V, с. 151]. А Тимофею Худякову («Билетик на второй сеанс») становится «малость полегче»

только после того, как он беспричинно оскорбляет свою бывшую любовь Полю Тепляшину. Но этого герою мало, и ему тут же захотелось «еще кому-нибудь досадить. Кому-нибудь так же бы вот спокойно, тихо наговорить бы гадостей» [V, с. 194]. Тимофей – настоящий «артист зла». Для того, чтобы «наговорить гадостей» вернувшемуся из лагерей тестю, он мастерски разыгрывает целый спектакль.

Шукшин отчасти даже демонизирует фигуру продавца. В ход идут фольклорно-мифологические мотивы и образы.

О сущности советского экономического феномена со знанием дела рассуждает в повести «Энергичные люди» Аристарх Кузькин: «Вот они, покрывки, лежат, – показал Аристарх в коридор. – Пять штук. Лежат? Лежат – ты можешь подойти и пощупать их: они есть. – Аристарх остановил свой вузовский ход и торжественно поднял руку. – Но их – нету! Их нигде нету, их не сделали на заводе. Их не суще-ствует. А они – лежат, пять штук, друг на друге. Это и называется: экономический феномен» [VII, с. 166]. Выходит, что советские продавцы или складские работники вещи и ценности творят из ничего: полки магазинов пусты, а у них все есть. Они – волшебник, правда, волшебники злые.

Пообещав больной дочери «все-все сделать», герой рассказа «Как зайка летал на воздушных шариках» (1972) Федор Кузьмич планирует обратиться за помощью к волшебнику: «Сам не смогу, попрошу волшебника, у меня есть знакомый волшебник, он все может» [VI, с. 60]. Естественно, «все может» лишь причастный к торговой сфере. Позже, в разговоре с братом Федор Кузьмич внесет ясность, кто этот «волшебник», на помощь которого он рассчитывал: «Мне сейчас будет звонить один... волшебник один... – Федор искренне, от души засмеялся. – Вот волшебник так волшебник! Всем волшебникам волшебник, у него там всего есть...» [VI, с. 70]. К какому типу сказочных персонажей отнести современного волшебника от торговли Федор Кузьмич не сомневается: «– Да, тут есть волшебники... Целые змеи-горынычи! – засмеялся Федор» [VI, с. 69].

Магазин вписан Шукшиным в сказочно-мифологическое пространство. С магазинным хронотопом писатель нередко увязывает мотив искушения – один из важнейших для его поэтики. Кроме того, магазин – это своего рода «заколдованное место», мгновенно преображающее человека. Подобную моментальную трансформацию переживает, например, в московском ГУМе Нюра Расторгуева («Печки-лавочки»): «Продавщицы ей делали замечания, Нюра не

обращала на них внимания. Ее очень увлекло это занятие – перебирать товары. Она прямо преобразилась вся. И куда девалась ее деревенская робость, нерешительность!» [V, с. 295]. Меняется героиня, разумеется, не в лучшую сторону. Еще более разительную перемену сельские жители переживают, оказавшись по ту сторону прилавка. В интервью итальянскому журналисту «Я родом из деревни...» (1974) Шукшин рисует такую сценку: «Я вижу, как вчерашняя деревенская девушка приехала в город, устроилась продавщицей и, к ужасу нашему, – если она сама догадается ужаснуться, – прежде всего научилась кричать. Почему? ... А, к сожалению, она только осмелела здесь, на своем месте, и уже, значит, что-то утратила. Это жаль. Глубоко жаль...» [VIII, с. 186].

Магазин в культуре семидесятых начинает претендовать на статус нового сакрального центра. Герои рассказа «Сельские жители» (1962), собираясь в Москву, в соответствии с советским канон «паломничества» в столицу [Куляпин, Скубач, 2013, с. 19] стремились в первую очередь попасть в Кремль: «Побывать бы хоть разок там... посмотреть» [I, с. 134]. Мечты персонажа второй книги романа «Любовины» отразили тот сдвиг в ментальности советского человека, который произошел во второй половине 1960-х гг. Ивлев, воображая себя молодым генералом, придумывает сценку со своим эффектным появлением не в топосе власти, как можно было ожидать, а в столичном театре: «Ведь как мечталось!.. Вот он в тридцать пять лет – генерал-майор. <...> Приезжает в Москву, приходит в театр. Все оглядываются на него, все удивлены: какой молодой, а уже генерал!» [II, с. 329]. К семидесятым годам слабеет притягательность Москвы и как центра культуры. В «Печках-лавочках» (1975) новый квазисакральный центр советского мира – ГУМ. Нюра Расторгуева соглашается сделать остановку в Москве только потому, что «ей охота посетить ГУМ» [V, с. 289].

Желание Нюры вполне оправдано, ведь советские магазины не столько торговали, сколько пытались (безуспешно, впрочем) создавать иллюзию изобилия, а Москва в этом отношении была счастливым исключением. Деревня же вообще жила в условиях полунатурального хозяйства. «Не люблю в этих деревнях: в магазине ничего нет...» – замечает свояк Сергей Сергеевич из одноименного рассказа [V, с. 8]. Иван Расторгуев («Печки-лавочки») высказывается на эту тему подробнее: «В городе у меня все под боком: и магазин, и протомары, и парикмахерская, и вино... А у себя-то я со своим

рубником еще побегаю поищу – где пальтишко девчонке купить, где рубаху себе, где пальто демисезонное супруге... За любым малым пустяком – в райцентр. А до райцентра – семьдесят километров. Да еще приедешь, а там тоже нету» [V, с. 262–263].

Следствие сплошного дефицита – возникновение такого своеобразного феномена, как советская очередь. Лидия Гинзбург, описывая блокадные очереди Ленинграда, по сути, очень хорошо охарактеризовала советскую очередь как таковую: «Очередь – принудительное соединение людей друг против друга, раздраженных и в тоже время сосредоточенных на общем, едином круге интересов и целей. Отсюда эта смесь враждебности, соперничества и чувства коллектива, ежеминутной готовности сомкнуть ряды против врага – правонарушителя. Разговоры развязаны здесь общей праздностью и одновременно связаны определенностью содержания, прикреплены к делу, которым занимается очередь» [Гинзбург, 1989, с. 548].

Очередь – это, едва ли не самая точная модель советского социума. Над раздраженностью, враждебностью, соперничеством в борьбе за дефицит, действительно, может возобладать чувство коллективизма. Очередь, как это ни парадоксально, скорее объединяет, чем разъединяет. М. Эпштейн в качестве главной особенности очереди по-советски выделил ее спаянность: «От бдительности каждого зависит порядок во всей очереди, ибо цепь, порванная в одном звене, – уже не может соединять людей и вести к одной цели. Стояние в очереди – еще и надзор над очередью, деятельность учета и контроля, которая, как известно, обеспечивает диктатуру большинства над меньшинством» [Эпштейн, 1998, с. 57].

Тоталитарная власть умело использовала психологические механизмы для управления массой. Накопившаяся в обществе агрессия должна вымещаться на отдельных индивидах, невольно оказывающихся в положении изгоя. Так, несправедливо оскорбленный продавцом Сашка Ермолаев из рассказа «Обида» зря надеется на поддержку других покупателей. Хотя каждый из стоящих в очереди потенциально может оказаться на месте Сашки, все становятся на сторону продавца и дружно выступает против него. Сашка отчетливо понимает: «Эту стенку из людей ему не пройти» [V, с. 159].

Очередь в сельмаге тоже способна единодушно выступить против отщепенца, но это будет уже не выброс внутренней агрессии на ни в чем неповинного человека, а выражение народной точки зрения на происходящее. Бригадир Шурыгин («Крепкий му-

жик», 1970), разрушивший церковь XVII века, коллективный отпор получает именно в магазине от «вездесущих баб» [V, с. 88].

Часто шукшинский «герой не просто покупает, он демонстрирует себя. <...> В этом отношении магазины напоминают сцену, подиум» [Ковтун, 2013, с. 265]. В театральные подмостки, на которых он отмачивает свои «хохмы», превращает аптеку и магазин Митька Ермаков из одноименного рассказа (1970). Явившись вечером в магазин, Митька мастерски разыгрывает, по сути, законченный театральный этюд:

«Митька перед самым закрытием магазина пришел туда еще раз. Он был уже хорош. Оглянулся, спросил продавщицу негромко:

- Здесь бумажник никто не находил?
- Какой бумажник?
- Кожаный... в нем пятнадцать отделений.
- Твой, что ли?
- Не имеет значения. Никто не поднимал?
- Нет. А что там было?
- Деньги.
- Твои, что ли?
- Не имеет значения.
- Много денег?
- Полторы тысячи.
- Новых?!
- Новых... Новеньких. Никто не поднимал?

Тут только сообразила продавщица, что у Митьки – “транс”. Митька наскочил на новый сюжет.

– Господи!.. Митька, зайкой сделаешь так. Да ведь как серьезно, черт такой! Ты хоть раз в глаза видал такие деньги?

Митька криво улыбнулся» [V, с. 83].

Сельмаг в художественном мире Шукшина занимает промежуточное место между собственно магазином и таким карнавализованным топосом, как базар. Праздник и Воля – центральные категории романа «Я пришел дать вам волю» (1970) – напрямую связаны с базаром – пространством стихийной свободы от всего и вся: «По всему побережью развернулась нешуточная торговля. <...> Наступил тот момент, ради которого казак терпит голод, холод, заглядывает в глаза смерти... <...> Разноцветное человеческое море, охваченное радостью первого опьянения, наживы, свободы, торга – всем, что именуется ПРАЗДНИК, колыхается, бурлит, гого-

чет» [IV, с. 39, 40–41]. Казаки Разина продают награбленное в Персии по бросовым ценам: «В треть цены, а то и меньше переходили из щедрых казачьих рук в торопливые, ловкие руки покупателей <...> куски миткаля, кумача, курпех бухарский (каракуль); узорочный золотой товар: кольца, серьги, бусы, цепи, сулеи, чаши...» [IV, с. 39]. Корыстный расчет в их действиях отсутствует, торг – только повод для театрализованного представления, для рассказа о своих персидских подвигах. Поразительно, что на базаре (в отличие от магазина) даже обман не нарушает гармонии в отношениях продавца и покупателя: «Радешеньки все – и кто обманывает, и кто позволяет себя обманывать» [IV, с. 41].

### **1. 10. Храм смерти: хронотоп больницы**

Тема болезни для Шукшина настолько важна и так часто встречается в его творчестве, что некоторые исследователи заговорили даже о присутствии в текстах писателя «системного изображения мира как больного» [Кабакова, 2013, с. 53]. Произведения Шукшина интересны еще и тем, что больница зачастую является здесь хронотопом не только героя, но и автора. Сам писатель немало времени провел на больничных койках. В одной из рабочих записей Шукшин перечисляет основные места своего творчества: «Где я пишу? В гостиницах. В общежитиях. В больницах» [VIII, с. 323]. «В больнице хорошо думается», – заметил он в письме к В. Белову в феврале 1966 года [VIII, с. 257].

Гостиницы, общежития, больницы – места временного пребывания человека, где он вынужден подчиняться особым правилам, ограничивающим его свободу. «Больничная архитектура призвана изолировать человека, лишить его прежнего контекста существования, поместив в новый, искусственно созданный» [Скубач, 2013, с. 57].

Больница – это «чужое» пространство, противопоставленное «своему», домашнему. Герой рассказа «Ванька Тепляшин» (1973) готов выпрыгнуть в окно, в пижаме ночью убежать даже «из хваленной-перехваленной горбольницы, где, по слухам, чуть ли не рак вылечивают» [VI, с. 109], чтобы только оказаться дома. «Везите домой, дома помру», – отказывается полежать в больнице и, может,

пожить бы еще персонаж рассказа «Хозяин бани и огорода» (1971) [V, с. 183].

Локус больницы связан с хронотопом встречи, чаще всего случайной, здесь возникает коммуникация особого типа. По наблюдению О. В. Тевс: «В качестве городского “хронотопа” у Шукшина выступает пространственный образ, передающий идею случайного, вынужденного, а потому искусственного объединения людей: общежитие, гостиница, больница, тюрьма» [Тевс, 1999, с. 17].

В произведениях раннего Шукшина больница – это обычно мир социальной гармонии и равенства, где царит почти карнавальная атмосфера веселья и смеха. Всю ночь смеется на больничной койке «белобрысый» из киноповести «Живет такой парень» (1964). «Вот паразит, – возмущается Пашка Колокольников. – Что он ржет-то всю ночь?» [I, с. 307]. В рассказе «Гринька Малюгин» (1963), послужившем основой киноповести, неудержимый приступ смеха охватывает не только обитателей больничной палаты, но и доктора.

«Белобрысый раскатился громоподобным смехом. Глядя на него, Гринька тоже засмеялся. Потом засмеялись все остальные. Лежали и смеялись.

– Ой, мама родимая!.. Ой, кончаюсь!.. – стонал белобрысый.

Гринька закрылся журналом и хохотал беззвучно. <...>

Смешливый старичок доктор тоже хихикнул и поспешно вышел из палаты» [I, с. 180].

Во сне Пашка Колокольников («Живет такой парень») видит себя генералом, инспектирующим больничные палаты [I, с. 306]. Столь стремительный взлет героя по социальной лестнице – сугубо карнавальное увенчание, пока что не нарушающее всеобщего равенства. Но уже в рассказе 1966 года «Заревой дождь» («Дождь на заре») в разговоре с умирающим сельским активистом Ефимом Кирька вынужден напомнить тому: «– Не шуми. Это тебе не сельсовет, а больница» [III, с. 25].

В позднем творчестве Шукшина социальное расслоение проникает и в больничную сферу. Сельский житель может попасть в горбольницу в исключительных случаях, например, в качестве «тематического больного» («Ванька Тепляшин»). Лишь с помощью председателя исполкома герой рассказа «Беседы при ясной луне» (1973) осуществляет мечту своей жизни: «устроиться в горбольнице полежать» – «уход там какой-то особенный» [VI, с. 39, 40].

Когда-то под Курском герой рассказа «Операция Ефима Пьяных» (1970) получил некрасивую рану: немцы «всыпали» ему «горсть железных конфет ниже спины» [V, с. 134]. Несмотря на мучительную боль, он отказывается идти в больницу, ведь там ему – ныне «председателю преуспевающего колхоза, солидному человеку, придется снимать штаны перед молодыми бабенками» [V, с. 134]. Ефима страшат возможные насмешки по поводу раны в столь интересном месте: «Зарабатывал, зарабатывал авторитет, да пойду теперь растелешусь перед кем попало... Одним махом все перечеркнул. Я же знаю их, языкастых. <...> Сразу вся деревня узнает, начнут потом языки чесать, черти» [V, с. 134]. Дело, однако, не столько в специфическом характере ранения, сколько в чрезмерной озабоченности Ефима Пьяных своим социальным статусом. «Был бы я какой-нибудь простой человек – одно дело: позубоскалил вместе со всеми да ушел. Взятки гладки. А тут пальцем все начнут показывать...», – объясняет он причину нежелания лечь на операцию [V, с. 134]. Воображая сцену своего появления в больнице, герой предугадывает вопрос старушек из очереди: «Тоже, Степаныч?» [V, с. 135]. «Тоже» – значит: как все. Не зря Ефим Пьяных превращается из лица официального в свойского «Степаныча». И уже не важно, чем занедужил председатель, болезнь уравнивает всех. Именно с этим положением Ефим Пьяных и не может смириться. «У нас не больница, а монастырь какой-то!» – возмущается он [V, с. 134]. Смысл столь необычного уподобления станет понятен, если вспомнить, что по В. Далю, монастырь – это, помимо прочего, «общежитие братьев и сестер» [Даль, 1978, с. 344]. Разумеется, перспектива влиться в такое «общежитие» для занимающего руководящий пост Ефима Пьяных выглядит малопривлекательной.

У зрелого Шукшина больница – пространство не только болезни, страдания, но и подавления человека. Отсюда – шукшинское сравнение тюрьмы и больницы («Там, вдали», 1966). В произведениях Шукшина конца 1960-х – начала 1970-х гг. «за фасадом больничного здания всегда мерцает образ пенитенциария» [Скубач, 2013, с. 73].

Пашка Колокольников и Гринька Малюгин с легкостью добились для журналистки разрешения посетить их в неприятный день: «– А мы сделаем! – напористо заговорил Пашка. – Тут доктор добрый такой старик, я попрошу, он сделает» [I, с. 305]. Больница в рассказе «Гринька Малюгин» и киноповести «Живет такой парень»

– открытое пространство. Ситуация кардинально изменится в произведениях 1970-х годов. Красноглазый вахтер из рассказа «Ванька Тепляшин», никого не пропуская и не выпуская, блокирует сообщение больницы с внешним миром полностью. В рассказе «Кляуза» (1974) даже наличие пропуска не гарантирует возможность проникновения в изолированный мир клиники.

«Это было, наверно, зрелище. Я хотел рвать на себе больничную пижаму, но почему-то не рвал, а только истерично и как-то неубедительно выкрикивал, показывая куда-то рукой: “Да есть же пропуск!.. Пропуск же!..” Она, подбоченившись, с удовольствием, гордо, презрительно <...> тоже кричала: “Пропуск здесь – я!” Вот уж мы бесились-то!..» [VII, с. 49].

В больничном микромире Шукшиным смоделированы социальные конфликты большого мира. «Являясь фактом социального бытия человека, больница в рассказах Шукшина становится микросоциумом, где обостряются основные проблемы общества» [Тевс, 2006, с. 78]. Писатель весьма критически изображает взяточничество, хамство, показывает незащитность маленького человека перед произволом власть имущих и т. п. Однако у хронотопа больницы есть и фольклорно-мифологическое измерение. На контрасте сказочного и обыденного строится образ больницы в этюде «Человек», созданном Шукшиным еще в годы обучения во ВГИКе (предположительно в 1957–1958 гг.).

«Заборы, дома, люди кажутся одинаково серыми и маленькими.

Холодно и неудобно на земле...

И только здание больницы – оттого, что оно белое – весело рисуется на фоне лохматого неба.

Окруженное толпой чужих деревьев, оно кажется издали сказочным.

Впрочем, это ощущение сказочного пропадает, как только войдешь в залу, где ожидают пациенты. Самые обыкновенные люди – больше пожилые женщины, – предвкушая удовольствие медицинского осмотра, терпеливо ждут своей очереди. <...>» [IX, с. 10].

Больничный локус связан с мифологическими представлениями о царстве мертвых. Стражи, охраняющие вход в больницу, наделяются Шукшиным нечеловеческими качествами. «Власть вахтеров, дежурных не уступает власти подземного Цербера» [Ковтун, 2013, с. 264].

Красноглазый из рассказа «Ванька Тепляшин» и женщина-вахтер из «Кляузы» говорят и действуют, как бездушные автоматы.

«*Ванька Тепляшин*»: «– В среду, субботу, воскресенье, – деревянно прокуковал красноглазый. <...>

– В среду, субботу, воскресенье, – опять трижды отстукал этот... вахтер, что ли, как их там называют» [VI, с. 105, 106].

«*Кляуза*»: «Тут я не смогу, пожалуй, передать, как она требовала. Она как-то механически, не так уж громко, но на весь вестибюль повторяла, как репродуктор: “Больной, вернитесь в палату! Больной вернитесь в палату! Больной, я кому сказала: вернитесь сейчас же в палату!”» [VII, с. 48].

Героиню «Кляузы» Шукшин полностью обезличивает. У нее нет имени, а ее внешность определяется одним словом – она выглядит «никак» [VII, с. 46]. Страж царства мертвых, естественно, не может не вызывать иррациональное чувство страха. «Стало быть, лицо – пропускаем, не помню. Помню только: не хотелось смотреть в это лицо, неловко как-то было смотреть, стыдно, потому, видно, и не запомнилось-то. Помню еще, что немного страшно было смотреть в него...» [VII, с. 46].

«Надо человеком быть», – дважды отпускает в адрес красноглазого Ванька Тепляшин [VI, с. 108]. «Ты же не человек», – заостряет эту мысль реплика, обращенная к героине «Кляузы» [VII, с. 49].

Для многих клиника является «лишь храмом смерти» [Фуко, 1998, с. 43–44]. Больница почти всегда – место экзистенциальных переживаний: «На всем здесь отпечаток мрачных раздумий, страха, отчаянного стремления жить» [IX, с. 11]. В больничной палате умирают персонажи шукшинских рассказов «Заревой дождь», «Ха-халь» (1969), «Жил человек...» (1974), романа «Любавины» (1965), а Максим Волокитин из рассказа «Змеиный яд» (1964) сталкивается в больнице с пожилым мужчиной, «у которого была такая застойная тоска в глазах, что, глядя на него, невольно думалось: “Все равно все помрем”» [I, с. 233].

Канун смерти – время подведения итогов, поэтому ретроспектива частной жизни отдельного человека и жизни всей страны становится устойчивым компонентом больничных рассказах Шукшина.

В больнице-чистилище шукшинские герои подвергаются испытанию, суду, получают воздаяние за все свершенное и несвершенное в жизни. «<...> Кто в жизни обижал людей, тот легко не умирает», – говорит смертельно больному Ефиму Кирька [III,

с. 25]. Мучительная смерть Ефима словно бы подтверждает правоту этих слов. И напротив, героиня романа «Любавины» Степанида, прожившая достойную жизнь, лежит на больничной койке «вся какая-то ясная, чистая, светлая...» [II, с. 28].

Понятно, что жившие несправедливо стремятся избежать пребывания в лиминальной ситуации, для них это невыносимо. «Скверный человечек» «некто в шляпе» из наброска «Человек» с горечью рассуждает: «— Досадно, черт возьми, на людей за то, что они придумали больницу, куда приходят мучить себя сознанием неизбежного конца, горько смаковать человеческое бессилие. Не лучше ли умирать там, где тебя застала смерть? – чтобы жить до конца» [IX, с. 12]. При этом сам-то он и не умеет жить до конца: «Глаза горят лихорадочной тоской и злорадством, – у него в душе незаживающая рана и он раздражает ее с удовольствием и, довольный, смотрит вокруг: “Все равно все умрем”» [IX, с. 12].

## **1. 11. Из книжного рая: образ библиотеки**

В культуре XX века библиотека стала одним из центральных хронотопов. Среди тех писателей, кто заметно обогатил семантику этого образа можно назвать Х. Л. Борхеса («Вавилонская библиотека»), Э. Канетти («Ослепление»), У. Эко («Имя розы»).

В публицистике Шукшина библиотека – это не просто собрание книг или помещение, где они хранятся, но, прежде всего, – храм культуры. Тенденция к сакрализации библиотеки как центра культурного пространства обозначилась у Шукшина еще с середины 1960-х гг. Чаще всего библиотека связана с городом в его идеальной ипостаси. В программной статье «Монолог на лестнице» (1968) понятия город и библиотека – контекстуальные синонимы: «Город – это где огромные дома, а в домах книги, и там торжественно тихо. В городе додумались до простой гениальной мысли: “Все люди – братья”. В город надо входить, как верующие входят в храм, – верить, а не просить милостыню» [VIII, с. 29].

Однако в рассказах писателя благоговение персонажей перед библиотекой чаще всего мнимое. Герой рассказа «Медик Володя» (1972) больше всего сокрушается, что в их деревне «библиотеки доброй нет», но тут же Шукшин определяет его «великий голод»

по книге как «показушный» [VI, с. 83]. Библиотекарь Сергей Иванович Кудряшов из рассказа «Психопат» (1973) настоящий подвижник книжного дела, но при этом сам он совершенно необразован: возможно, прочитал когда-то «Жилина и Костылина», «и то вряд ли» [VII, с. 58].

Еще в агитационной пьесе, которую сочиняет герой первого шукшинского романа «Любавины» (1965) Кузьма Родионов, появляется сказочный образ «волшебной», «таинственной» книги, наделяющей героя сверхъестественным знанием. Для большевика Кузьмы это сюжетное решение неприемлемо, но отказаться от него он не может: «Волшебная же книга – это как-то... тоже не то. Но сколько ни мучился Кузьма, не мог ничего другого придумать. Без подслушивания рассыпался сюжет, а книжка... черт с ней, пусть будет. Видно же, что они ее называют волшебной шутя» [II, с. 206–207].

В позднем творчестве Шукшина наделивание книги символическим значением очень распространено. «Панический страх перед книгой», которым заражены многие шукшинские герои, конечно же, связан с ее сакрализацией или демонизацией. Отсюда устойчивый мотив запрета чтения (своего рода табу), появляющийся в рассказах «Гоголь и Райка» (цикл «Из детских лет Ивана Попова», 1968), «Как зайка летал на воздушных шариках» (1972), «Гена Пройдисвет» (1973).

«Гоголь и Райка»: «А тут еще какая-то дура сказала маме, что нельзя, чтобы парнишка так много читал, что бывает – зачитываются. Мама начала немилосердно бороться с моими книгами» [III, с. 156–157].

«Гена Пройдисвет»: «Смотри, а то, бывает, до дури зачитываются – с ума сходят» [VI, с. 120].

«Нет, помню, бабка Фекла: “Федька, не дочитывай до конца книгу – спишишь!” Вот же понимание-то! Да почему? Черт его в душу знает, откуда этот панический страх перед книгой?» [VI, с. 66], – недоумевают Федор Кузьмич из рассказа «Как зайка летал на воздушных шариках». Шукшин вряд ли разделяет наивно-просветительский пафос своего героя, осознавая древнюю мистическую природу этого ужаса перед книгой.

Символический инвариант нескольких программных произведений Шукшина таков: герой движется с периферии культурного пространства к его центру и стремится утвердить себя там, доказав законность своего пребывания в наиболее сакральной точке куль-

туры – библиотеке. Вопрос в том, насколько знаковый аспект эксплицирован автором?

В рассказе «Классный водитель» (1963) и, соответственно, в киноповести «Живет такой парень» (1964), воспроизводящей многие эпизоды рассказа, именно в библиотеке разворачивается борьба героев-соперников: шофера Пашки Холманского / Колокольниковца и инженера Гены. Как словесную «дуэль» персонажей, так и их поединок за шашечной доской вполне можно толковать иносказательно. Пашка перед началом игры предлагает Гене следовать странноватому правилу: «За фук берем? – спросил Пашка». Деталь эта выглядит, как будто, излишней, т. к. больше в рассказе ни разу не упоминается. Однако библиотекарша Настя, за любовь которой и разворачивается соперничество, поясняет Гене: «За то, что человек прозеваает, когда ему надо рубить, берут пешку» [I, с. 192]. По ходу развития сюжета рассказа выявляется символическое значение детали. Она служит предзнаменованием ситуации, в которой инженер едва не «прозеваает» свою любовь, беспричинно приревновав Настю к Пашке.

Культурные претензии Пашки Холманского строятся на явном обмане. Он требует у библиотекарши «Капитал» Карла Маркса, утверждая: «Я там одну главу не дочитал» [I, с. 191]. Слишком откровенная лож Пашки выводит сцену его вторжения в библиотеку за рамки конкретно-бытового правдоподобия. Библиотека в восприятии героев рассказа, по точному наблюдению Н. В. Ковтун, «обретает антиномичные черты – от места свиданий до храма науки» [Ковтун, 2013, с. 277]. Шукшин, впрочем, пока сосредоточен главным образом на социальном и психологическом (а не на культурологическом или национально-символическом) аспектах любовного треугольника шофер – библиотекарша – инженер и не склонен к драматизации конфликта.

В рассказе «Гоголь и Райка» библиотека связана для автобиографического героя с амбивалентными переживаниями. Встреча с книгой – это «истинный праздник», но здесь же появляются мотивы изгнания из библиотеки и кражи. Героя выписывают из библиотеки, и он пытается проникнуть в зону культуры незаконным путем: «<...> Я наловчился воровать книги из школьного шкафа. Он стоял в коридоре, шкаф, и когда летом школу ремонтировали, в коридор – вечером, попозже – можно было легко проникнуть. Дальше – еще легче: шкаф двустворчатый, два колечка на краях

створок, замок с дужкой... Приоткрываешь створки – щель достаточна, чтоб пролезла рука: выбирай любую! Грех говорить, я это делал с восторгом. Я потом приворовывал еще кое-что по мелочи, в чужие огороды лазил, но никогда такого упоения, такой зудящей страсти не испытывал, как с этими книгами» [III, с. 156].

Автопсихологическое правдоподобие рассказа разрушается, пожалуй, только мотивировкой необычного пристрастия к чтению главного героя. Книга выполняет не прагматическую функцию, а сугубо ритуальную. Иван Попов, как выясняется, «почти ничего не помнил из прочитанной уймы книг» [III, с. 157]. Процесс чтения для него самоценен: «Словом, как только я еще и в школе поднаторел и стал читать достаточно хорошо, я впился в книги. Я их читал без разбора, подряд, какие давала библиотечарша. <...> (Читал я действительно черт знает что: вплоть до трудов академика Лысенко – это из ворованных. Обожал также брошюры – нравилось, что они такие тоненькие, опрятные, отчесал за один присест и в сторону ее)» [III, с. 156, 157]. Интертекстуальным аналогом подобного отношения к книге является «благородное побуждение к просвещению» гоголевского Петрушки из «Мертвых душ»: «ему было совершенно все равно, походжение ли влюбленного героя, просто букварь или молитвенник, – он все читал с равным вниманием; если бы ему подвернули химию, он и от нее бы не отказался. Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит» [Гоголь, 1960, с. 27].

В повести-сказке «До третьих петухов» (опубликована после смерти писателя в 1975 г.) Ивану-дураку, как и его тезке из рассказа «Гоголь и Райка», тоже грозит изгнание из библиотеки. Избежать этого он может, лишь достав справку, «что он умный» [VII, с. 195]. Но теперь уже незаконный путь в мир культуры героя не устраивает, он не хочет лгать, как Пашка Холманский или красть книги, как Иван Попов. «Липовая справка», предложенная чертями, Ивану-дураку не нужна. Настоящую справку он так и не получает, зато ему удается захватить печать Мудреца, что, впрочем, не приводит к окончательной легитимации положения сказочного персонажа среди героев русской классической литературы. Финал повести открыт. За всеми перипетиями сюжета сказки просматривается символическое изображение процесса деградации, как книжной,

так и русской народной культуры. Налицо переосмысление автобиографического и автопсихологического материала ранних произведений в национально-символическом ключе.

## 1. 12. Круги руин: символика церкви

Если некоторые детали ранних произведений Шукшина и могут восприниматься как символы, то это происходит, конечно же, вопреки воле автора. Ю. Тюрин, анализируя дипломную картину Шукшина «Из Лебяжьего сообщают» (1960), делает тонкое наблюдение: «Воздух древней земли в фильм не проник. Мелькнул как-то общий план, ничем не акцентированный: летняя оголенная площадь невысокого городка, в глубине кадра белый собор. Зрелый Шукшин в “Калине красной” сельскую белую церковь не раз оглядит, возложит на нее драматургическую, смысловую функцию. А в дипломной работе режиссер пока не замечает характерных примет отчей земли» [Тюрин, 1984, с. 84].

Церковь – среди самых устойчивых символов творчества Шукшина. Поскольку писатель крайне редко упоминает о действующих храмах, предпочитая изображать церкви заброшенные, переоборудованные (чаще всего под клуб или склад) знаковый аспект этих образов становится доминантным. Полярные значения архитектурных символов реализуются в текстах Шукшина через мотивы разрушения или созидания.

Уничтожение церковей в годы революции Шукшин, следуя официальной советской идеологии, связывает с классовой борьбой, с противостоянием старого и нового, поэтому кощунственные жесты героев подаются им, как правило, в нейтральной тональности. Так, даже на пороге смерти нисколько не мучает совесть Ефима Бедарева, когда-то своротившего с церкви крест («Заревой дождь», 1966).

Первым изъявляет желание влезть на маковку деревенской церквушки и сшибить крест Яша Горячий из романа «Любавины» (1965). Не ограничившись этим, на другой день он совершает «новое неслыханное святотатство»: «Яша за одну ночь смастерил из самой большой церковной иконы воротца в хлев» [II, с. 156]. Лютая ненависть к богу мотивируется и оправдывается тем, что Яша –

незаконнорожденный сын попа, и в свое время перенес от него много обид и унижений.

Собрание по поводу реквизиции хлеба Кузьма Родионов устраивает в полуразрушенной церкви. Для него важен как психологический, так и семиотический аспект выбора именно этого места.

«Собрались в церкви. Можно было собраться в школе (пол в зале настелен, потолок тоже), но у Кузьмы был свой расчет: в сломанную церковь богомольные бабы не пойдут. Не пойдут также и старики. А они-то как раз и не нужны там.

Долго рассаживались, кто на чем – кто прямо на полу, кто притащил из дома табуретку... Расселись. Помялись-помялись, покряхтели и закурили. Некоторые, правда, держались – то и дело выскакивали курить на улицу и очень мешали. Кузьма счел нужным объяснить:

– Раз церковь без креста, значит, курить можно. Это когда на церкви крест, тогда нельзя.

Большинство согласилось с ним» [II, с. 202].

Оппозиция «церковь / школа» имеет в романе «Любавины» очень большое значение. «Меня триста лет в темноте держали», – в духе воззрений двадцатых годов объясняет свое яростное богоборчество Яша Горячий [II, с. 157]. Церковь в Баклани рушат революционно настроенные бедняки, они же замышляют строительство школы. Школа заложена «посреди деревни, на взгорке». [II, с. 114]. Она явно претендует на статус нового сакрального центра села. Бакланские же кулаки, разумеется, приверженцы традиции. «Наши голодранцы церкву без нас ломали? Ну и школу пусть без нас строят», – отвечают они на предложение поучаствовать в строительстве здания для будущей школы [II, с. 34]. Примечательно, что в финале первой книги романа Емельян Спиридонович, мстя за все притеснения от властей, сжигает не какое-то другое государственное учреждение, а именно школу.

Культурным центром новой колхозной деревни, помимо школы, должен был стать клуб, но, считает Шукшин, – по ряду причин не стал. «Зря церкву-то сломали, – говорит герой рассказа «Вечно недовольный Яковлев» (1974). – Некуда народишку приткнуться, смотрю... То бы хоть молились» [VII, с. 62]. Очевидно, что клуб, который и выглядит-то как «сарай длинный» [VII, с. 61], церковь заменить не сможет.

По евангельской притче, вино молодое не вливают в мехи ветхие (Мф., 9: 17), невозможно наполнить новым содержанием старую форму, тем не менее, под клуб обычно отводится здание бывшей церкви, как в родном селе писателя. Об этом он упоминает дважды: в статьях «Вопрос самому себе» (1966) и «Монолог на лестнице» (1967).

*«Вопрос самому себе»:* «Кино – это маленький праздник для юной души. Это не надо доказывать – вспомните свои семнадцать лет. А в моем селе, например, этот праздник устраивается... в церкви, которую почему-то называют клубом. Она давно пришла в негодность, там сыро, темно, холодно... Ее латают и упорно называют клубом. Праздник сразу подпорчен. Не лежит душа к такому клубу» [VIII, с. 20].

*«Монолог на лестнице»:* «К концу войны из церкви выгребли семенной овес, подчистили, сказали: теперь – это клуб. Вечорки стали разгонять. Долго боролись, прятались, но... В общем, пошел – клуб. Стали кино привозить. Редко, правда. Больше лекции с танцами. Не ходили» [VIII, с. 27].

В рассказе «Классный водитель» (1963) противоестественность превращения церкви в клуб подчеркнута особо. В и без того поруганной церкви Пашка Холманский ведет себя как настоящий бес. Узнав, что в Быстрянке «клуб – бывшая церковь», Пашка легкомысленно шутит: «Помолимся» [I, с. 187]. Острота получит продолжение. Уже на танцах в клубе-церкви Пашка посоветует местному парню: «Крестись, если кажется» [I, с. 190]. Сами по себе детали, конечно, незначительные, но, в сочетании с указанием на происхождение Пашки «из кержаков» [I, с. 186], они обретают весомость. Светлое начало в рассказе воплощает героиня, герой же наделен inferнальными характеристиками. Вступая в танец, он с ходу начинает «выделывать такого черта, что некоторые даже перестали танцевать...» [I, с. 189]. Не случайно Настя Платонова, пытаясь отделаться от излишне назойливого ухаживания Пашки, произносит, по сути, молитву: «Боже мой, – вздохнула Настя, поднялась и пошла в другой конец зала» [I, с. 190].

С исчерпывающей полнотой шукшинская семиотика церкви развернута в рассказах «Крепкий мужик» (1970) и «Мастер» (1971) – текстах, взаимодополняющих и взаимопроясняющих друг друга. О тесной связи двух рассказов свидетельствует хотя бы намеченная Шукшиным возможность сведения к единому инварианту противо-

положных стратегий поведения героев. Разрушитель храма Николай Шурыгин и Семка Рысь, мечтающий о восстановлении «светлой каменной сказки», безусловно, не только противопоставлены, но и сопоставлены. В рассказе «Мастер» присутствует в свернутом виде сюжет «Крепкого мужика»: «Умеешь радоваться – радуйся, умеешь радовать – радуй... Не умеешь – войю, командуй или что-нибудь такое делай – можно разрушить вот эту сказку: подложить пару килограммов динамита – дроболызнет, и все дела. Каждому свое» [V, с. 165].

Поэтапное уничтожение храма семнадцатого века в рассказе «Крепкий мужик» знаменует наступление эпохи тотальной смыслоутраты. Революция 1917 года лишила церковь сакрального статуса. «Я вон помню, как Васька Духанин с нее <церкви. – А. К.> крест своротил», – подыскивает аналогию своему поступку Шурыгин [V, с. 88]. Тем не менее, церковь, даже ставшая складом, продолжала выполнять функцию объединяющего начала: «Она хоть небольшая, церковка, а оживляла деревню (некогда сельцо), собирала ее вокруг себя, далеко выставляла напоказ» [V, с. 85]. Шурыгин, превратив церковь в «бесформенную грудку», в «прах» [V, с. 87], провозглашает правду абсурдного человека. Первоначальный план Шурыгина – построить из кирпичей разрушенной церкви свинарник – заставляет вспомнить Яшу Горячего, смастерившего из иконы воротца хлева. Однако Шурыгин – это уже не бунтарь революционной эпохи, а носитель чистой деструктивности, Герострат XX века.

В отличие от статичного, не развивающегося Шурыгина, Семка Рысь проходит через три этапа эволюции. Сначала он такой же человек абсурда, как и Шурыгин. Ему «остолбенело все на свете» [V, с. 163]. Размышления над планом реставрации Талицкой церкви приводят Семку к постижению тайны красоты и смысла жизни, но крах мечты возвращает его к исходной ситуации и даже усугубляет ее.

Не последнюю роль в исканиях шукшинского героя играет его переход от десимволизирующей ориентации к символизирующей и обратно. «Символизирующее чтение текстов, – пишет Ю. М. Лотман, – позволяет читать как символы тексты или обломки текстов, которые в своем естественном контексте не рассчитаны на подобное восприятие», а десимволизирующее чтение «превращает символы в простые сообщения» [Лотман, 1987, с. 13].

Вокруг заброшенной церкви XVII века Шукшин создает сюжетную коллизию, напоминая известное стихотворение Е. А. Баратынского «Предрассудок! он обломок...»:

<...> Храм упал;  
А руин его потомок  
Языка не разгадал.

[Баратынский, 1989, с. 197].

Семка Рысь воспринимает храм, как книгу, пытается понять его язык, по отдельным деталям реконструирует замысел неведомого мастера: «Семка сел на приступку алтаря, стал думать: зачем этот каменный прикладок? И объяснил себе так: мастер убрал прямые – разрушил квадрат. Так как церковка маленькая, то надо было создать ощущение свободы внутри, а ничто так не угнетает, не теснит душу, как клетка-квадрат. Он поэтому снизу положил камни потемней, а по мере того, как поднимал прикладок, выравнивал его со стеной, – стены, таким образом, как бы отодвинулись» [V, с. 165–166].

Опирающийся на авторитет специалистов представитель власти Игорь Александрович трактует особенности архитектуры талицкого храма сугубо утилитарно, превращая символ в простое сообщение: «Борятинские увлекались захоронениями в своем храме и основательно раздолбали фундамент. Церковь, если вы заметили, слегка покосилась на один бок. Какой-то из поздних потомков их рода прекратил это. Сделали вот такой прикладок... Там, если обратили внимание, – надписи на прикладке – в тех местах, где внизу захоронения» [V, с. 171].

Достоверность объяснения исполкомовского работника проверяется очень легко, версия же Семки принципиально не верифицируема. Не только сторонний наблюдатель, но даже и сам автор не обладает пониманием конечного смысла текста храма: «Как песню спел человек, и спел хорошо. И ушел. Зачем надо было? Он сам не знал» [V, с. 164–165]. И все же Шукшин, безусловно, отдает предпочтение откровению, интуитивному постижению тайны, а не плоской правде факта. По-шестидесятичестически деконструируя символическое значение архитектурных деталей, отвергая древнюю мудрость храма, Игорь Александрович тем самым убивает у Семки последние крупицы веры в хоть какой-то смысл, возвращает героя к правде абсурда.

Обобщающая идея рассказа закрепляется использованием чрезвычайно популярной в русской литературе мифологемы падшей, поруганной красоты: «Обидно было и досадно. Как если бы случилось так: по деревне вели невиданной красоты девку... Все на нее показывали пальцем и кричали несурзное. А он, Семка, вступился за нее, и обиженная красавица посмотрела на него с благодарностью. Но тут некие мудрые люди отвели его в сторону и разобъяснили, что девка та – такая-то растакая, что жалеть ее нельзя, что... И Семка сник головой. Все вроде понял, а в глаза поруганной красавице взглянуть нет сил – совестно. И Семка, все эти последние дни сильно загребавший против течения, махнул рукой...» [Шукшин, 2009, с. 391–392].

Путешествие Семки по маршруту Чебровка – Талица – «райгородок» – область – <Москва> – Чебровка оборачивается странствием по миру русской истории. Время моделируется в рассказе через пространственные категории.

Талицкая церковь не просто архитектурный памятник, но символ, т. е. свернутая мнемоническая программа текстов и сюжетов. Как выясняется, творение неизвестного мастера XVII века – это «более или менее точная копия владимирских храмов» XII века [V, с. 170]. Писатель ассоциативно сопрягает эпоху дробления Руси на самостоятельные княжества (XII в.) с так называемым «бунташным веком» (XVII в.). Энергии распада деструктивных периодов отечественной истории противопоставляется русская духовность, воплощенная в «древней простой красоте храма» [VIII, с. 24], иконах, и наиболее ярко в «величайшем национальном произведении» [I, с. 90], созданном в XII веке, – «Слове о полку Игореве».

Отдельные детали этого перенасыщенного историей и культурой рассказа вполне естественно могут восприниматься как свернутые тексты или сюжеты. Мотив междоусобицы в текст «Мастера» вводит персонаж с именем, заимствованным у древнерусского князя. Сообщив о том, что Талицкая церковь построена после гибели одного из князей Борятинских «от руки недруга», *Игорь* Александрович тут же зачем-то высказывает обратное предположение: «Возможно, передрались пьяные братья или кумовья» [V, с. 170]. Согласно концепции М. Риффатера, когда семантическая аномалия в линейности нарушает спокойствие мимезиса, в месте этого нарушения начинает интенсивно проявляться семиозис. Вынуждая читателя к поиску логики в интертекстуальном пространстве, ука-

занный аномальный фрагмент втягивает в текст рассказа дополнительные смыслы. Поскольку во фразе шукшинского героя о «перевравшихся братьях или кумовьях» закодирован метасюжет о междоусобице, в смысловой резерв рассказа «Мастер» вовлекается целая группа текстов русской истории и литературы (включая «Слово о полку Игореве»).

Церковь XVII века, копирующую владимирские храмы XII столетия, герою шукшинского рассказа восстановить не удастся. Зато Семка с легкостью осуществляет другой проект – создает в городской квартире писателя искусную имитацию русской избы XVI века. От столетия, памятного главным образом царствованием Ивана Грозного (1533–1584 гг.), ассоциативная цепочка тянется к петровскому времени. «Сынок-то его <Алексея Михайловича, т. е. Петр I. – А. К.> не очень баловал народ храмами», – замечает в разговоре с Семкой священник из райгородка [V, с. 166]. Третье звено в этой исторической цепочке – сталинский период: Талицкая церковь «перестала действовать в 1925 году» [V, с. 170]. Шукшин выделяет два полюса национальной истории, в бесконечном колебании между которыми проходит вся жизнь России: периоды хаоса, бунтов, братоубийственных войн сменяются эпохами кровавых диктатур, репрессий, жесткой централизации. Вместо привычного линейного развертывания истории в хронологическом порядке писатель предлагает неомифологическую концепцию, ориентированную на циклическую модель времени.

Как воплощение русской амбивалентности предстает главный герой рассказа. Семка Рысь органично вписывается в галерею шукшинских «озорников»: «...Он транжирит свои “лошадиные силы” на что угодно – поорать, позубоскалить, нашкодить где-нибудь – милое дело» [V, с. 163]. И в то же время Семка – мастер, творец: «Он мог такой шкаф изладить, что у людей глаза разбегались. Приезжали издалека, просили сделать, платили большие деньги» [V, с. 163]. Жизнь Семки проходит в чередовании периодов деструктивных и созидательных, его судьба подвластна общенациональным стереотипам.

### 1. 13. Без лица: пространство власти

Шукшин вошел в литературу в самом конце пятидесятих годов. Его первый рассказ «Двое на телеге» был опубликован в журнале «Смена» в 1958 году. На раннем этапе творчества писатель, безусловно, разделял большинство иллюзий и заблуждений оттепельного поколения. В семидесятых годах, когда надежды на скорое обновление страны не оправдались, он, как и многие другие, прошел через полосу кризисов и разочарований.

Понятно, что одной из самых насущных задач постсталинского периода была задача реформирования институтов власти. Социализму необходимо было придать человеческое лицо.

Бабка Маланья из рассказа Шукшина «Сельские жители» (1962) – мать Героя Советского Союза летчика Павла Любавина – не очень уверенно высказывает предположение, что ее сына, возможно, пускают в Кремль: «Павла-то, наверно, в Кремль пускают? <...> Побывать бы хоть разок там... посмотреть». На это ее внук Шурка заявляет: «Туда сейчас всех пускают». «Так и пустили всех», – недоверчиво отзывается Маланья [1, с. 134]. В этом диалоге отчетливо проявляется разница между поколениями в восприятии власти. Для Шурки, не захватившего времен сталинщины, открытость, доступность власти – нечто само собой разумеющееся. Для его бабки сама возможность просто попасть в Кремль сродни чуду.

В Кремль шукшинские герои так и не попадут, высший уровень власти, на который они могут подняться, и то очень редко, – областной, преобладающий же масштаб Шукшина – районный.

В первом сборнике писателя «Сельские жители» (1963) сюжет двух рассказов – «Правда» (1961) и «Коленчатые валы» (1962) – построен на переносе действия из коридоров власти в чайную. Хотя Шукшин пока что вполне по-советски благонамерен и даже склонен следовать канонам соцреализма, в тексте этих произведений уже проскальзывают едва заметные нотки критицизма.

Герою рассказа «Коленчатые валы» в кабинет секретаря райкома удается попасть не сразу:

«Курчавый кашлянул в ладонь, еще раз поправил гимнастерку, вошел в кабинет. И тотчас вышел обратно. Достал из кармана блокнот, вырвал из него лист и, склонившись, стал вытирать грязные сапоги.

Сеня хихикнул.

– Ну что?.. Сказал н-н-несколько слов? Или н-н-не успел?

– Ковров понастелили, – проворчал курчавый. Брезгливо взял двумя пальцами черный комочек и бросил в урну» [I, с. 137–138].

Неуместность ковров в райкоме партии очевидна, ведь на прием сюда идут со своими проблемами прямо с колхозных полей, а не из чистеньких городских канцелярий.

Шукшин дал секретарю райкома имя Иван Васильевич, сделав его тезкой Ивана Грозного. Впрочем, в рассказе эта ассоциация еле-еле обозначена. Разве что, в лице секретаря посетителям видится «излишняя жесткость» [I, с. 138]. Много позже писатель вернется к сюжету «Коленчатых валов» и на этот раз параллель с грозным властителем сделает явной. В киноповести «Брат мой» (1974) наличие аллюзии на эпоху правления Ивана Грозного не вызывает сомнений. Сцену визита Сени Громова в райком партии предваряет эпизод выбора имени для новорожденного. Отец Василий Девятков хочет назвать сына Иваном, и в качестве аргумента припоминает: «Чем нехорошо – Иван Васильевич?.. Царь был Иван Васильевич...» [VII, с. 129].

Персонажи рассказа «Коленчатые валы» много говорят о коммунизме, до которого, по их ощущения, рукой подать. Подобный всплеск утопического сознания имел место после XXII съезда партии (октябрь 1961 г.), объявившего, что коммунизм в СССР будет построен к 1980 году. Да и в целом, мажорная тональность рассказа сродни оттепельному оптимизму. В киноповести «Брат мой» герои скорого наступления коммунизма уже не ждут. Атмосферу этого произведения в большей степени определяют приметы сталинщины. Шукшин переносит действие в брежневское время, а поскольку с приходом к власти Брежнева был запущен процесс ресталинизации, это кое в чем оказалось равнозначно перемещению в прошлое – в сталинскую эпоху.

В рассказе «Коленчатые валы» Сеня грозит шоферам, случайно испортившим машины, печально знаменитой политической статьей: «По п-п-п-пятьдесят восьмой пойдете! Обои!..» [I, с. 135]. Председателя соседнего колхоза обзывает кулаком. На что тот многозначительно роняет: «Осторожней, – посоветовал Антипов, залезая в “Победу”. – Насчет кулаков – поосторожней» [I, с. 136]. Однако репрессивная терминология в устах Сени звучит не слишком убедительно, самое страшное наказание, которое он может приду-

мать для «пережитков» – сатирическая заметка в «Крокодиле». В киноповести «Брат мой» ко всему прочему добавляется еще и совсем в духе 1930-х гг. обвинение в шпионаже: «Шпион, – показал Сеня на лысого. – Счас мы его ловить будем. Встать!» [VII, с. 144]. При этом юмористическая составляющая в тексте киноповести, в отличие от рассказа, редуцируется до минимума.

Пространство власти Шукшин театрализует. В приемной секретаря райкома герои «Коленчатых валов» ведут себя так, словно они актеры, ожидающие выхода на сцену. Заранее готовятся реплики, продумывается сценический образ и костюм. «Тактика нужна <...>. Тактика», – произносит перед дверью в кабинет секретаря курчавый [I, с. 137]. «Тактика нужна, тактика. <...>. Правильно давеча твой друг говорил», – подхватывает лысый и вдумчиво работает над костюмом. «Лысый медленно поднялся, поправил галстук. Прошелся около двери, подумал. Быстренько снял галстук и сунул его в карман» [I, с. 139]. В пространстве власти человек перестает быть самим собой, от него ждут не искренности, а лицедейства.

Сельская чайная, в отличие от райкома, – это место, где маски сбрасывают или их срывают. Лысый в приемной первого секретаря напористо апеллировал к советским идеологическим штампам: «Ленин так не разговаривал с народом»; «А кричим: “Коммунизм! Коммунизм!”» [I, с. 140]. В чайной же он признается: «И в никакой коммунизм вообще я не верю» [I, с. 143]. Разоблачение отрицательного героя происходит не в локусе власти, а в сугубо бытовом пространстве. Перенос кульминации мировоззренческого спора в чайную принципиален. Н. А. Бердяев в книге «Миросозерцание Достоевского» (1923) о трактирных сценах в произведениях классика заметил: «С этих разговоров “русских мальчиков” в грязных трактирах и начался русский социализм и русская революция» [Бердяев, 2006, с. 113]. Там же, в грязных трактирах, русский социализм сто лет спустя и закончился.

В рассказе «Правда» соотношение хронотопов райкома и чайной примерно такое же, как в «Коленчатых валах». На совещании в районном центре герой изъясняется языком газетной передовицы: «Он то гремел с трибуны, подвергая беспощадной критике недостатки в своем колхозе, то, указывая прокуренным пальцем на аудиторию, тихо и строго предупреждал: “Но учтите, дорогие товарищи, мы все это исправим. Исправим”. Под конец, правда, он дал маху: забыл в пылу выступления, что кукурузу называют “короле-

вой полей”, и назвал ее “русской красавицей”. В зале засмеялись и долго хлопали Аксенову» [I, с. 64]. Председатель колхоза «Пламя коммунизма» произносит чужие, заученные слова, и лишь ошибка – «русская красавица» вместо «королевы полей» – вносит в его речь хоть что-то живое, индивидуальное. Соответственно, и реакция участников совещания на доклад, по сути, ничем не отличается от реакции театральной публики на монолог героя пьесы. «Простые, хорошие слова» [I, с. 69] вместо заезженных лозунгов приходят к Аксенычу только в чайной. В пространстве власти нет места для правды. По Шукшину, ее скорее найдешь в задушевной беседе за кружкой пива.

Шукшин был далек от диссидентских настроений эпохи застоя, тем не менее, тщетность усилий по реформированию советской системы осознавал прекрасно. В его творчестве 1970-х гг. все явственнее пробивается сатирическая струя. Рассказ «Мнение» (1972), конечно, никак не отнесешь к шедеврам шукшинской прозы, но тема власти решена в нем типично по-шукшински. Герои этого рассказа – представители областного уровня власти – лицемерят и актерствуют уже на каждом шагу. Особенно выделяется «некто Кондрашин»: «Он, пожалуй, слегка изображал из себя кинематографического американца: все он делал чуть размашисто, чуть небрежно... Небрежно взял в рот сигарету, небрежно щелкнул дорогой зажигалкой, издав издав небрежно бросил пачку сигарет на стол. И предметы слушались его: ложились, как ему хотелось, – небрежно, он делал вид, что не отмечает этого, но он отмечал и был доволен» [VI, с. 46]. Отправляясь к шефу, Кондрашин привычно натягивает давно подобранную для таких случаев маску делового человека: «Надел пиджак, поправил галстук, сложил губы трубочкой: вид сразу становился деловой, озабоченный и, что очень нравилось Кондрашину в других – вид человека, настолько погруженного в свои мысли, что уж и не замечались за собой некоторые мелкие странности вроде этой милой ребячьей привычки, какую он себе подобрал, – губы трубочкой <...>» [VI, с. 48].

Ресторанная топика играет в рассказе сравнительно скромную роль, но важно, что в текст она вводится в связи со знакомой оппозицией «кабинет начальника – ресторан». Прочитав статью «шефунни» в местной газете, состоящую из «одной трескотни» и «болтовни с апломбом», Кондрашин изрекает: «Лучше бы уж он напрягался в ресторане – конкретнее хоть. А то именно – фразы». «В resto-

ране – это само собой, это потом», – солидаризируется с ним его коллега [VI, с. 47].

Пожалуй, наиболее полно вертикаль власти, в ее разнообразных проявлениях охарактеризована в шукшинском рассказе «Мастер» (1971). Для главного героя рассказа – непревзойденного столяра Семки хождение по кабинетам власти оборачивается вдобавок еще и странствием по миру русской истории. Семкино погружение в историю начинается со знакомства с писателем Николаем Ефимычем, которому он помогает обустроить кабинет.

Писатель «подгоняет» свой кабинет под избу шестнадцатого века вовсе не из ностальгии по деревенскому детству, этому больше бы соответствовало копирование современного сельского жилища, он мечтает о возврате к патриархальным отношениям в семье. Внешне обустроив свой дом согласно традиционным канонам, Николай Ефимыч все же нисколько не приблизился к идеалу «Домостроя». Молодая жена, поселившаяся в его избе-симулякре, помыкает им как хочет.

Шукшин последовательно развенчивает в рассказе всех духовных пастырей русского народа. Надежда на реальное содействие писателя в борьбе за восстановление «светлой каменной сказки» [V, с. 164] – Талицкой церкви не оправдалась. Ничем, кроме общих слов сочувствия, не помогает герою и официальная церковь. Семку, ко всему еще, «неприятно удивило», что «живет митрополит – дай бог! Домина – комнат, наверно, из восьми... Во дворе “Волга” стоит. <...> И он решил, что действительно лучше, пожалуй, иметь дело с родной Советской властью. Эти попы темнят чего-то...» [V, с. 168]. Однако и власти глухи к его призывам, именно чиновник облисполкома, сославшись на письмо из Москвы, ставит окончательный крест на Семкиных планах воскрешения храма.

В экспозиции рассказа «Мастер» Семка Рысь представлен как человек абсурда. Ему «остолбенело все на свете» [V, с. 163]. В доме писателя Семка впервые соприкоснулся с миром русской культуры: «<...> В городе он не пил, читал разные книги про старину, рассматривал старые иконы, прялки...» [V, с. 164]. После этого Семка начинает размышлять над планом реставрации храма, что приводят его к постижению тайны красоты и смысла жизни. Но, пройдя по всем ступеням власти, разочаровавшись в мечте, герой возвращается к исходной ситуации: «И Семка, все эти последние дни сильно забредавший против течения, махнул рукой... И его

вынесло к ларьку. Он взял на поповские деньги “полкилограмма” водки, тут же осаденил <...>» [Шукшин, 2009, с. 392].

Путь из коридоров власти в чайную или к ларьку героями Шукшина проторен основательно.

#### **1. 14. Полоса отчуждения: хронотоп вокзала**

В биографии Шукшина было два периода, когда ночевка на вокзале не считалась чем-то из ряда вон выходящим. Впервые все невзгоды бездомной жизни будущий писатель ощутил после ухода из родной деревни в 1947 году. Сестра писателя Н. М. Зиновьева вспоминает: «Однажды в 60-х годах ехали мы с ним из Судака в Москву, на одной из подмосковных станций – название я забыла уже – Василий показывает в окно и говорит: “Видишь скамеечку? Я ведь спал на ней когда-то”» [Он похож на свою родину, 1989, с. 27].

Второй раз человеком без определенного места жительства Шукшин сделался в начале 1960-х гг. после окончания института. «Шукшин остался в столице исключительно на свой страх и риск, – описывает этот этап жизни писателя Д. В. Марьин. – Без прописки, без дома, без постоянной работы – для него вновь наступила пора скитаний. <...> ...ночевать ему приходилось то у старых знакомых во вгиковском общежитии <...>, а то и вовсе на вокзале» [Марьин, 2015, с. 44].

На вокзалах и в поездах Шукшину приходилось проводить немало времени и в последующие годы жизни, поскольку специфика актерской и режиссерской профессии связана с постоянными разъездами.

Неудивительно, что хронотоп вокзала занял в прозе Шукшина весьма существенное место. Впервые он встречается в одном из самых ранних его прозаических опытов – в этюде «Глаза» (датируется предположительно сентябрем–октябрем 1954 года). В зрелом творчестве писателя хронотоп вокзала также неоднократно будет играть ключевую роль. Репрезентативен в этом отношении рассказ «Выбираю деревню на жительство» (1973).

С. Н. Лашова, анализируя хронотопы прозы М. Шишкина, определяет вокзал как «место принятия решений», «конца или начала пути» [Лашова, 2010, с. 185]. В реальности вокзал, разумеется, ни-

когда не становится концом пути: едут не на вокзал, а домой, к родственникам, на отдых и т. д., но в литературе возможно все. Для шукшинского героя вокзал действительно может стать конечной точкой маршрута. Так, например, именно на вокзале оборвется дорога домой героя рассказа «Медик Володя» (1972).

Возвращение домой для Володи Прохорова – праздник. С этого рассказ и начинается: «Студент медицинского института Прохоров Володя ехал домой на каникулы. Ехал, как водится, в общем вагоне, ехал славно. Сессию сдал хорошо, из деревни писали, что у них там все в порядке, все здоровы – на душе у Володи было празднично» [VI, с. 81]. Однако город не опускает от себя Володю. Притяжение городской культуры столь велико, что герой застревает на полпути к родной деревне. В поезде, т. е. в локусе, принципиально не привязанном ни к какой почве, Володя наконец-то решается преодолеть свои комплексы сельского жителя и разыгрывает перед едва знакомой девушкой «нарядную роль» «чуть ли не кутилы и циника» [VI, с. 82]. Пользуясь выражением Ю. Левинга, можно сказать, что шукшинский герой «действует в рамках полудозволенности, подразумеваемой скольльзящим пространством» [Левинг, 2004, с. 147].

По ходу разговора постепенно проясняется, что ни для Володи, ни для Ларисы возвращение домой невозможно. Лариса жалуется на испортившиеся отношения с бывшими подругами: «Вот так, знаете, обвально». – «Этого надо было ожидать. Это – один к одному. <...> Разошлись дороги...» – растолковывает Володя [VI, с. 82–83]. Следствием разрыва всех связей с малой родиной становится робинзонада. Родная деревня в сознании героев рассказа трансформируется в необитаемый остров. Володя фантазирует на тему «с милой рай и в шалаше»: «Поставим шалаш и...» – «Как Робинзоны... на этом... да?» – подхватывает Лариса [VI, с. 84]. Употребление слова Робинзон во множественном числе – нонсенс. Шалаш построен не будет. Удел современного человека – абсолютное одиночество. Володя и Лариса переживают это состояние на вокзале. Станция, на которую они приезжают – конечная: дальше поезд «никуда не шел» [VI, с. 85]. Уже в самом начале своего жизненного пути Володя оказывается, по сути, в тупике, сам того не осознавая.

В заключительной сцене рассказа Володя сидит на чемодане в уголке зала ожидания, надеясь, что Лариса уедет к себе в деревню первым же автобусом. Герой мучительно переживает свой вчераш-

ний позор, но утешается мыслью: «Зато он все равно дома» [VI, с. 86]. Володя невольно называет вещи своими именами. Вокзал он воспринимает как дом. Отныне для него, застрявшего между двумя мирами, вокзал – это и есть дом.

Утверждение: «вокзал – это место, откуда начинается путь», – банально и малоинформативно. Шукшин в ряде рассказов обогащает семиотический потенциал вокзального хронотопа за счет того, что начало пути отождествляет с его концом. Визит на вокзал Максима Воеводина – героя киноповести «Ваш сын и брат» (1965) не связан с какой-либо намечающейся поездкой. Повод для посещения вокзала у него довольно странный. Максим отправляется туда после ночного кошмара: ему приснилось, что мать, о болезни которой он узнал накануне, умерла. Ранним утром он идет на вокзал.

«Он оделся и пошел на вокзал – к людям.

На вокзале выбрал себе местечко на диване, сел и стал наблюдать за пассажирами. И самому тоже захотелось вдруг ехать. И показалось, что он едет. За окном – поля, леса, деревеньки, все мелькает. А в деревнях – тоже люди. И так хорошо сделалось на душе, спокойно» [III, с. 192].

Вокзал, наверное, единственное место, где Максим может «отвязаться от страшного наваждения» [III, с. 192], но покой, обретенный в столь беспокойном месте, конечно, очень непрочен. Вместо реального возвращения на родину шукшинский герой утешается иллюзией.

Сюжетная линия Максима Воеводина заканчивается и в киноповести, и в фильме «Ваш сын и брат» еще одной сценой на вокзале. Максим провожает уезжающего домой брата: «...Уже никого почти не осталось на перроне, а Максим все стоял. Смотрел в ту сторону, куда уехал брат. Там была Родина» [III, с. 201]. Вокзал и в этом случае не становится для героя началом пути. Максим Воеводин, подобно медуку Володе, так и не став горожанином, все же не может вернуться на родину, поэтому наиболее органичный для его мироощущения локус – вокзал, пространство лиминальное.

Сходными сценами проводов родственников, уезжающих на родину, заканчиваются также рассказы «Змеиный яд» (1964), «И разыгрались же кони в поле» (1964). Герои этих рассказов воплощают тот же тип ментальности, что Максим Воеводин и Володя Прохоров. Основные хронотопы обитания всех персонажей данной типологической группы – вокзал и общежитие.

Впрочем, и внешне благополучного обладателя комфортной городской жилплощади Николая Кузовникова из рассказа «Выбираю деревню на жительство» неудержимо влечет на вокзал, откуда, как он надеется, может начаться его путь к Дому. Городская квартира в художественном мире Шукшина по-прежнему Дом не эквивалентна. Парадокс в том, что поиски дома Кузовников ведет в локусе несовместимом с самой идеей дома. О жизни в разных деревнях он узнает у людей, оторванных от почвы. Герой рассказа представляет вокзал как начало пути к дому, на деле – это для него конечная остановка. Таков итог его несправедливой жизни. Вокзальные «собеседования» [VI, с. 171] ни в малейшей степени не приближают героя к цели. Искомое домашнее пространство не только не обретает конкретных очертаний, но все больше и больше размывается. Кузовников рискует затеряться в совершенно необъятных просторах страны и мира. Сначала один из его собеседников упоминает город Златоуст, вызывая недоумение остальных: «– Что ж ты город-то суешь? Мы про сельскую жизнь говорим» [VI, с. 169]. Потом в споре всплывает печально известная столица лагерей и тюрем – Магадан, а затем и вовсе – Америка:

«– Да зачем же там где-то брать, человек про наши места интересуется! Это я тебе могу наскзать: у меня свояк в Магадане вон...

– Ну, едрена мать! Ты еще скажи – в Америке.

– А при чем тут Америка-то?

– А при чем Магадан?» [VI, с. 169].

Общие контуры шукшинского замысла будущего рассказа отчетливее всего проявляются в предварительной рабочей записи: «А я погляжу... Как человек долго мыкался в жизни, мучился, неустроенный. Потом возымел желание устроится куда-нибудь на вокзал и смотреть, как люди не могут достать билет, стоят сутками в очередях, спят на полу, опаздывают на поезд... Какая-то холодная мстительная ярость и злое удовольствие» [VI, с. 346]. Рассказ «Выбираю деревню на жительство» к такой упрощенной схеме свести, конечно, нельзя. Немаловажно, однако, что Николай Кузовников нуждается в психологической сверхкомпенсации не меньше, чем «неустроенный» из наброска к рассказу, пусть у него эта потребность и реализуется совсем иначе.

Кузовников категорично противопоставляет вокзал базару. «– Спокойно, мужики, <...> мы же не на базаре», – говорит он [VI, с. 169]. В действительности между вокзалом и базаром в данном

случае больше сходств, чем различий. Как ни стараются случайные знакомые Кузовникова предстать перед ним «добрыми, простодушными, бесхитростными, бескорыстными» [VI, с. 171], их речи все время сбиваются на тему купли-продажи.

Базар и магазин в произведениях Шукшина неизменно связываются с мотивом обмана. Вокзал – это тоже зона тотальной лжи и притворства. Каждую субботу «последние лет пять-шесть» Кузовников, в сущности, разыгрывает в зале ожидания одну и ту же пьесу собственного сочинения. Он одновременно и режиссер этих полуимпровизированных представлений, и актер, исполняющий главную роль. Окружающие постепенно тоже втягиваются в игру, непроизвольно стараясь попасть в тон Кузовникову: «И тут – незаметно для себя – начинали слегка врать друг другу. Это как-то само собой случилось <...>» [VI, с. 170].

Ю. Левинг очень метко обозначает вокзал как пространство «индустриально-сакральное»: «Вокзал – место, в котором не только встречаются или прощаются с близкими, но и подводят исповедальную черту прошлому. Прошлое на железнодорожной станции аннулируется как если бы в эпоху модернизма она являла собой сразу субститут церковной исповеди и судного мест: тут в дыму фимиамов и почти адских мучений отдают старые долги фатуму и заводят новые» [Левинг, 2004, с. 90].

Николай Кузовников ездит на вокзал по субботам, по окончании рабочей недели. Эти посещения, в какой-то степени, заменяют ему церковную службу и еженедельную исповедь. Герою необходимо «выговориться»: «И дорого это было Николаю Григорьевичу вот эти слова про достоинство человеческое и про покой, и нужно, и больно, и сладко было кричать их... Иногда даже замолкали вокруг, а он один – в дыму этом, в запахах – говорил и кричал. Ему искренне сочувствовали, хотели помочь» [VI, с. 172]. Разумеется, принародная исповедь Кузовникова – всего лишь спектакль, разворачивающийся, к тому же, не в сакрализованном локусе, а в курилке, «возле туалета», где «всегда – днем и ночью – полно, дым коромыслом и галдеж стоит непрерывный» [VI, с. 167]. Запахи этого места меньше всего напоминают «дым фимиама», зато с атмосферой адских мучений ассоциация была бы тут вполне уместна.

На вокзалах и в поездах почва, буквально, уходит из-под ног шукшинских персонажей, и они, как правило, перестают быть собой, превращаясь в обманщиков и самозванцев. Скромный Володя

Прохоров прикидывается завзятым Дон Жуаном («Медик Володя»), инвалидный пенсионер, маляр-шабашник Малафейкин – генералом («Генерал Малафейкин»), вор – инженером-конструктором («Печки-лавочки») и т. п.

«Ломаются и искажают себя» «на перроне небольшой станции городка “Н”» персонажи этюда «Глаза» [IX, с. 8, 9]. Особенно фальшиво ведет себя новобранец, сиюсь для чего-то надеть на себя маску романтического злодея:

«Отчаянный телеграфист забыл, что вчера еще он был обыкновенным хорошим парнем, умел потрудиться и отдохнуть, тихими летними вечерами любил посидеть над речкой и, задумчиво глядя в далекое синее небо, помечтать о красивой соседке... Сейчас обо всем этом прочно забыто – всплыло наружу все самое нелепое, самое черное с затхлым душком романтически-грязных подвалов и, расплываясь, поперло из курного человека тяжелой густой массой.

Будущий флотский хочет зачем-то казаться страшным и сильным, он напрягает грудь, играет желваками и не расправляет хмурых бровей, только глаза его, светлые и наивные, никак не могут налиться кровью и всех спрашивают: “Ну что, страшный я?”» [IX, с. 8–9].

Шукшину пока явно не хватает мастерства, изложено все очень неумело, но от мыслей, заявленных в этом студенческом этюде, писатель не откажется до конца своего творческого пути.

По мнению И. Б. Роднянской, устанавливающей преемственность между древними и современными пространственно-временными образами, «“вокзал” или “аэропорт” как места решающих встреч и разминований, выбора пути, внезапных узнаваний и пр. соответствуют старинному “перекрестку дорог” или придорожной корчме» [Роднянская, 1987, с. 488]. В целом это, безусловно, так, но только в классической литературе перекресток дорог или придорожная корчма – это, преимущественно, пространство для диалога, а вокзал в современной культуре – чаще всего локус публичного одиночества, где никакая коммуникация невозможна.

Иван Расторгуев («Печки-лавочки») в очереди за железнодорожным билетом проявляет «какую-то странную, несвойственную ему говорливость»: «Он думал, что в очереди <...> надо быть оживленным» [V, с. 256, 257]. Иван пытается завязать разговор с человеком в шляпе, но получает неожиданно резкий отпор: «Слушайте, неужели охота говорить при такой жаре?» [V, с. 257].

В вокзальной толпе одиночество потерянного человека ощущается острее всего. В финале второй книги романа «Любавины» запутавшаяся в любовных изменах Мария Родионова бежит из родной Баклани. За десять минут до отхода поезда перед мысленным взором провожающего ее Ивана Любавина возникает картина, символически представляющая ее будущее: «Иван представил ее, одинокую, на вокзале в большом каком-то городе, торопливо и жадно оценивающие взгляды сытых прохиндеев...» [II, с. 457].

Знакомство Егора Прокудина с Губошлепом («Калина красная») происходит также на вокзале. В «малине» Губошлеп весьма манерно описывает свою первую встречу с Егором: «– Я вспоминаю один весенний вечер... – заговорил Губошлеп. И все стихли. – В воздухе было немножко сыро, на вокзале – сотни людей. От чемоданов рябит в глазах. Все люди взволнованы – все хотят уехать. И среди этих взволнованных, нервных сидел один... Сидел он на своем деревенском сундуке и думал горькую думу. К нему подошел некий изящный молодой человек и спросил: “Что пригорюнился, добрый молодец?” – “Да вот... горе у меня! Один на земле остался, не знаю, куда деваться”. Тогда молодой человек...» [VI, с. 214].

Оторвавшийся от корней человек одинок, и его подстерегают многие опасности. Он – потенциальная жертва разного рода жуликов и прохиндеев. Таков общий инвариантный смысл вокзальных сцен в «Любавиных» и «Калине красной». Хотя очевидно, что вокзал и вне данной системы значений может символизировать различные страхи, ведь отсюда человек отправляется в путь к неизвестному. Вполне объясним страх перед дальней поездкой, который испытывают Чудик – герой одноименного рассказа, и Иван Расторгуев («Печки-лавочки»).

У вокзального хронотопа наряду с многочисленными негативными коннотациями есть и позитивные оттенки значения. Семантический ореол хронотопа меняется с отрицательного на положительный, если мечта героя о возвращении домой, несмотря на все препятствия и соблазны городской жизни, все же осуществляется. В этом случае «пороговую территорию вокзала» [Левинг, 2004, с. 64] шукшинский персонаж преодолевает легко и радостно. Пронька Лагутин («Ваня, ты как здесь?!», 1966) отказывается от очень лестного предложения сняться в кино, представив путь домой: «И вообще Проньке стало почему-то тоскливо. Представилось, как придет завтра утром к станции битком набитый поезд,

как побегут все через площадь – занимать места в автобусах... А его не будет там, и он не заорет весело на бегу: “Давай, бабка, кочегарь, а то на буфере поедешь!” И не мелькнут потом среди деревьев первые избы его деревни. Не пахнет кизячным дымом... Не встретит мать на пороге привычным: “Приехал. Как она там?” И не ответит он, как привык отвечать: “Все в порядке”. – “Ну, слава богу”» [III, с. 35]. Воображаемая картинка далеко не идиллична, но вокзальная суета и хаос, так пугавшие героев других произведений Шукшина, в рассказе «Ваня, ты как здесь?!» почти полностью редуцируются. Пронька ведь не затерян в чуждой ему толпе, напротив, он частичка единого коллективного организма.

Неотделимы от хронотопа вокзала мысли о переменах в судьбе, ожидание обновления жизни. Шукшин иронически остраивает этот стереотип в рассказе «Хмырь» (1971), типизируя образ главной героини: «Такие обычно стоят на обочине трактов, на станциях, здоровые, не то что глупые, но... не интеллектуалки, смотрят на проезжающие машины, поезда и чего-то терпеливо ждут. Даже не тоска у них на лице, а спокойное ожидание. Может, и ждут-то вот такого вот, когда с ней громко, прилично станут шутить, когда она сможет, наконец, показать, что она тоже умеет шутить и тоже может нравиться» [V, с. 172]. Характерно, что даже тогда, когда Шукшин вроде бы ориентируется на положительный спектр семиотического потенциала вокзального хронотопа, без изрядной доли негатива все же не обходится.

### **1. 15. Бег на месте: хронотоп пути**

Шукшинский герой – это, как правило, человек пути. Именно этот тип персонажа, считает О. А. Скубач, «по-настоящему близок Шукшину, который осмыслил свою жизнь в категориях пути, ощущая собственное положение как пограничное» [Скубач, 1998, с. 56]. Хронотоп пути наполняется писателем самой разнообразной символикой в зависимости от цели, скорости и траектории движения.

Наиболее известная классификация видов художественного пространства принадлежит Ю. М. Лотману, который предложил выделять точечное, линейное, плоскостное и объемное пространство. «Второе

и третье могут иметь также горизонтальную или вертикальную направленность», – добавляет ученый [Лотман, 1992, с. 414].

В шукшинской прозе самые распространенные виды пространства – линейное и плоскостное, причем горизонталь явно преобладает над вертикалью. Герои Шукшина, как и он сам, слишком сильно привязаны к земле, и даже оторвавшись от нее, продолжают мыслить привычными категориями. «А еще я никак не могу по-настоящему удивиться, что вот я – бескрылое существо, а подо мной 10 километров воздуха, и перемещаюсь я с огромной скоростью – и хоть бы что, как так и надо. Мысленно отмеряю эти 10 километров на земле и ставлю их на попу – чтоб удивиться... И не удивляюсь», – писал Шукшин в незаконченной статье 1967 года [IX, с. 31–32].

Полет в художественном мире Шукшина всегда чреват падением. Самолет «если что сломалось, топором летит вниз. Тут уж сразу... И костей потом не соберут. Триста грамм от человека остается. Вместе с одеждой», – рассказывает герой «Сельских жителей» (1962) Егор Лизунов [I, с. 132]. Через пять лет после публикации этого рассказа Шукшин напишет почти то же самое, но от собственного имени в наброске «Только это не будет экономическая статья...» (1967): «<...> Я нет-нет да подумываю: неужели в этой машине не испортится за пять часов ни один винтик, и мы не полетим по-топорному вниз?» [IX, с. 32]. Описание приземления самолета на картофельном поле из этой статьи переключается в рассказ «Чудик» (1967), где сцена приобретает уже символическое значение. Тот же мотив падения «с ираплана» (как следствие отрыва от почвы, от родного дома) возникает в рассказе «Космос, нервная система и шмат сала» (1966):

«← У вас только одно на уме: раньше!

– А то... ирапланов понаделали – дерьма-то.

– А тебе больше глянется на телеге?

– А чем плохо на телеге? Я если поехал, так знаю: худо-бедно – доеду. А ты навернесся с этого свою ираплана – костей не соберут.

И так подолгу беседуют каждое утро, пока Юрка не уйдет в школу. Старикуну необходимо выговориться – он потом целый день молчит; Юрка же, хоть и раздражает его занудливое ворчание старика, испытывает удовлетворение оттого, что вступает за Новое – за аэропланы, учение, город, книги, кино...» [III, с. 9].

Спор старика Евстигнеича с восьмиклассником Юркой – это, конечно, спор Старого и Нового. В этом контексте смысл оппозиции ‘телега – самолет’ очевиден.

Чаще всего Шукшин и его герои связывают движение (главным образом, скорость) с идеей прогресса, с городом, с эпохой НТР.

«*Монолог на лестнице*» (1968): «Что же такое современность? Машины. Скорости, скорости, скорости» [VIII, с. 24];

«*Если бы знать...*» (1974): «Знание – это скорость» [VIII, с. 174];

«*Петька Краснов рассказывает...*» (1973): «Атомный век, мля, – должна быть скорость» [VII, с. 23] и др.

Сложилось устойчивое мнение, что в произведениях Шукшина «движение <...> осмысляется негативно, связываясь с мотивом страха, <...> полумистического ужаса» [Щепина, 1994, с. 72]. Это не совсем так. Мотив движения получает у Шукшина амбивалентную оценку: от сугубо положительной («Скорость вообще надежное дело» [VIII, с. 174]), до явно негативной («Нам бы про душу не забыть. Нам бы немножко добрее быть. Нам бы с нашим шумом и треском и большими скоростями не забыть, что мы люди, <...> с машинами, со скоростями немножко про это дело забывается» [VIII, с. 161]).

Скорость не может оцениваться Шукшиным однозначно негативно уже потому, что страсть к быстрой езде – черта русского национального характера. Здесь Шукшин вполне солидарен с Гоголем. «Уважает скорость» Пашка Холманский – персонаж рассказа «Классный водитель» (1963), в котором Шукшин попытался создать образ положительного героя [I, с. 187]. Но и «дьяволина» Шурьгин из «Крепкого мужика» (1970) тоже «уважает быструю езду» [V, с. 90].

Преимущественно, все же, Шукшин использует мотив движения для характеристики отрицательных героев и, особенно, персонажей, отмеченных чертами inferнальности. Шукшин ясно высказался по этому поводу в выступлении на заседании Художественного совета киностудии им. А. М. Горького в феврале 1971 года: «Честный и талантливый человек не станет бегать. Он менее подвижен. А подвижен тот, кто подвижен...» [VIII, с. 157].

Мотивы движения, скорости занимают существенное место в создании образа свояка Сергея Сергеевича из одноименного рассказа (1969). «А у меня “ИЖ”, – хвастается он, – в субботу часика в

четыре утра выеду, как дам по тракту сотенку в час!.. Зверь!» [V, с. 9]. В рыжей медсестре Кларе из «Беспалого» (1972) и Рыжей из «шутки» «Три грации» (1971) главное – их поступь.

«Беспалый»: «Как она ходит! Это же поступь, черт возьми, это движение вперед, в ней же тогда каждая жилочка живет и играет, когда она идет. <...>» [VI, с. 50];

«Три грации»: «А походка!.. Вся – движение, порыв. Наполеон на Аркольском мосту. Глаза горят» [V, с. 232] и др.

«Главное – движение. <...> В данном случае я говорю не о длиннотах, которые могут быть не длиннотами, а все о том же законе движения. Рассказ тоже должен увлекать читателя, рождать в душе его радостное чувство устремления вослед жизни или с жизнью вместе, как хотите. А ритм жизни нашей (XX века) довольно бодрый», – заметил Шукшин в статье «Как я понимаю рассказ» (1964) [VIII, с. 12, 13]. Об этом же часто рассуждают его герои. «Государство ускоряет ритм, это давно уже не телега, это уже – лайнер!» – заявляет Н. Н. Князев из рассказа «Штрихи к портрету» (1973) [VI, с. 198].

Но писателя не могло не тревожить обстоятельство, что ускорение современной жизни чаще всего оказывается либо бесцельным, либо вообще иллюзорным. Отсюда появление емкого символа бега на месте в рассказе «Ванька Тепляшин» (1973): «Все торопятся, но оттого, что сверху все люди одинаковы, кажется, что они никуда не убегают: какой-то загадочный бег на месте» [VI, с. 105].

К тому же ряду символов относится и символ движения по кругу, отчетливее всего выраженный в набросках к рассказу «Штрихи к портрету»:

«В зоопарке. <...> Езда на пони. <...>

А смотрит на все это некий доморощенный философ и приходит к открытию:

– А звери-то... это... умней нас.

– При детях не говори так!

– Почему? Вот – люди: сели на карусель и машут руками – “До свидания!”. А сами – на месте. Так ведь и вся наша жизнь» [VI, с. 349].

Спирька Расторгуев («Сураз», 1970) вычерчивает траекторию своей судьбы, произнося на кладбище: «– Лежите?.. Ну и лежите! Лежите – такая ваша судьба. При чем тут я-то? Вы лежите, а я малость еще побегаю по земле. Покружусь» [V, с. 127]. Его жизнь – это действительно бессмысленное кружение.

В канун самоубийства Спирька полностью утрачивает жизненные ориентиры, подчеркнуто это через удвоение метафоры потери пути.

«Вообще, собственная жизнь вдруг опостылела, показалась чудовищно лишённой смысла. <...> Такого никогда не было с ним. В душе наступил покой, но какой-то мертвый покой, такой покой, когда заблудившийся человек до конца понимает, что он заблудился, и садится на пенек. Не кричит больше, не ищет тропинку, садится и сидит, и все.

Спирька так и сделал: свернул с дороги в лес, въехал на полянку, заглушил мотор, вылез, огляделся и сел на пенек» [V, с. 131].

Тотальной смыслоутратой оборачивается в конечном итоге самоценность движения, которую проповедует поп из рассказа «Верую!» (1971):

«— Чем все это кончится, не знаю. Куда все устремилось, тоже не знаю. Но мне крайне интересно бежать со всеми вместе, а если удастся, то и обогнать других... <...>

— А куда бежим-то?

— На кудыкину гору. Какая тебе разница — куда? Все в одну сторону — добрые и злые» [V, с. 227–228].

Закономерно появление и в этом рассказе мотива кругового движения. «Круг замкнулся — мы обречены» [V, с. 227], — роняет поп в беседе с Максимом Яриковым. Финальная сцена словно иллюстрирует эту реплику «И трое во главе с яростным, раскаленным попом пошли, приплясывая, кругом, кругом» [V, с. 230].

В прозе Шукшина существует принципиально важная параллель к концепции движения, разработанной в рассказе «Верую!». Сравнение — «жизнь — это... это как бы стометровка!» [III, с. 287] возникает в речах Оптимиста из повести-сказки «Точка зрения» (1974). Подхватывая образ, Некто иронически остраивает его: «Я бы сказал: жизнь — это рысистые испытания. Или лучше: бег с препятствиями» [III, с. 287]. Сатирический пафос Шукшина связан с тем, что и здесь (как и в рассказе «Верую!») громкая декларация «жизнь — это сплошное устремление вперед» оборачивается на деле полным отсутствием всякого движения. Оптимист признается, что его основное занятие — лежать на диване: «...Лежу и одновременно устремляюсь вперед!» [III, с. 290].

Оппозиция «движение / неподвижность» (или «движение / покой») играет существенную роль в рассказах «Шире шаг, маэстро!»

(1970), «Сураз», «Беспалый», киноповестях «Калина красная» (1973), «Печки-лавочки» (опубликована в 1975 г.).

В рассказе «Забуксовал» (1973) оппозиция движение / неподвижность даже вынесена в название, что является красноречивым свидетельством ее значимости в концепции произведения. На одном полюсе этого рассказа хрестоматийно известная «Русь-тройка» в школьной интерпретации. «— Все просто, повторяю: Гоголь был захвачен движением, и пришла мысль о Руси, о ее судьбе...», — объясняет учитель Николай Степанович [VI, с. 90]. На другом — подчеркнутое отсутствие движения в жизни главного героя Романа Звягина. Его любовь «полежать на самодельном диване» ассоциативно приравнивается к неподвижности смерти: «Половину жизни отшагал — и что? Так, глядишь, и вторую протопаешь — и ничегошеньки не случится. Роман даже взволновался — так вдруг ясно представилось, как он дотопает до конца ровной дорожки и... ляжет. Роман сел на диване. И очень даже просто — ляжешь и вытянешь ноги, как недавно вытянул Егор Звягин, двоюродный брат...» [VI, с. 88]. Коллизия разрешается, когда Роман «с досады ли, со злости ли» вдруг вспоминает, что Русь-то оказывается Чичикова мчит и тем самым пытается в корне дискредитировать саму идею движения. «Мчимся-то мчимся, елки зеленые, а кого мчим?» [VI, с. 88].

Странствия шукшинских героев почти всегда метафорически соотнесены с их судьбами, с их духовными исканиями. Отправляясь свататься к Еве, плановик Чередниченко (рассказ «Чередниченко и цирк», 1970) «сознательно подгонял себя куда-то в гору, в гору, на улицу Жданова — так, ему сказали, надо идти» [V, с. 99]. Движение вверх совпадает с тем душевным и эмоциональным подъемом, который испытывает герой. После сумбурного сватовства Чередниченко «вышел на улицу, долго шел какими-то полутемными переулками — наугад» [V, с. 102], что соответствует его блужданию по темным закоулкам лабиринта бессознательного. И только оказавшись на освещенной улице, он начинает сомневаться в правильности своего выбора. В описании влюбленных Шукшин часто использует одну и ту же деталь, подчеркивая иррациональность любовного чувства — влюбившись, герои обычно шагают «не разбирая дороги» [III, с. 218, 252].

В раннем творчестве Шукшина путешествие всегда четко локализовано в реальном пространстве, нередко писатель употреблял

ет подлинные топонимы. В его поздних произведениях герой странствует уже в условно-фантастическом пространстве. Смена ориентиров заметна, например, в последней правке рассказа «Капроновая елочка» (1966), проведенной автором незадолго до смерти. Вместо «Завьялово», как было во всех предыдущих публикациях, Шукшин ввел в текст иное географическое название – «Буланово». Л. А. Аннинский и Л. Н. Федосеева-Шукшина комментируют замену так: «По всей видимости, В. М. Шукшин хотел уйти от широко распространенного в Сибири названия сел – Завьялово» [Аннинский, 1992, с. 551]. В пространственной модели мира Шукшина постепенно все меньше остается конкретно географического, все больше появляется литературного и мифопоэтического.

Уместно сопоставление двух произведений, практически полностью построенных на хронотопе дороги – киноповести «Печки-лавочки» и повести-сказки «До третьих петухов» (обе опубликованы в 1975 г.). И в том и в другом произведении писатель заостряет внимание на становлении героя, своеобразной инициации духа. Этапы движения Ивана Расторгуева и Ивана дурака, испытания, выпадающие на их долю во многом тождественны. Разница в том, что путь сказочного Ивана – это символическое странствование. «Символично-аллегорические картины повести-сказки “До третьих петухов”, ставшей последним, итоговым произведением писателя, обобщают наблюдения писателя над историческими блужданиями русского человека в XX веке», – пишет В. К. Сигов [Сигов, 1999, с. 11]. Цель путешествия – справка, которая должна закрепить право фольклорного героя на пребывания в библиотеке – сфере, где доминирует классическая книжная культура, выродившаяся в псевдокультурность.

### **1.16. Преследуемый преследователь: мотив погони**

Мотив погони относится к наиболее древнему слою общечеловеческого фонда мотивов и символов. Обращение к известным сюжетам из мифологии и литературы древности позволяет предположить, что мотив погони имеют двоякую символику, отсылающую либо к «сфере Эроса» (любовная погоня), либо к «сфере Танатоса» (смертельное преследование). Сюжеты типа «Аполлон преследует

Дафну» образуют первую группу мотивов, ко второй относятся многочисленные примеры сцен охоты, войны, преступлений.

Впрочем, выявление ритуально-мифологических корней позволяет возвести оба аспекта мотива погони к единому архетипу. Сошлемся в этой связи на работу В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки». Рассмотрение наиболее важных «классических» форм погони приводит русского фольклориста к следующему выводу: «...основные виды бегства и погони предстали перед нами в исторической перспективе как построенные на возвращении из царства мертвых в царство живых». А поскольку, как В. Я. Пропп блестяще доказал в своей книге, главные сказочные мотивы восходят в основном к «обряду посвящения», то связь мотива погони в сказке (и соответственно в архаическом ритуале) со сферой Эроса также не вызывает сомнения [Пропп, 1986, с. 350, 352].

Другим обоснованием для со- противопоставления мотивов «любовная погоня» и «Смертельное преследование» может стать психоанализ. З. Фрейд на материале анализа целого ряда случаев мании преследования показал процесс «трансформации возлюбленного в преследователя» в сознании страдающего паранойей [Фрейд, 1995, с. 30].

Ритуально-мифологический подход к мотиву погони вполне органично соединяется с психоаналитическим. Так, В. Г. Богораз-Тан выдвинул следующую гипотезу для объяснения мотива бегства в мифе: «Самое построение этого мифа соответствует теориям школы Фрейда о сродстве сновидения и мифа, ибо этот миф с его троекратным повторением и настойчивым стремлением чудовища пробиться сквозь ограду и схватить убегающую жертву, совершенно напоминает навязчивый образ преследования, как он возникает и строится во сне» [Цит. по: Пропп, 1986, с. 344].

В. Н. Топоров в анализе «Энеиды» по поводу Дидоны говорит об «архетипическом образе страха (“преследующий мужик с ножом”»)» и о процессе трансформации Энея в сновидениях героини из возлюбленного в преследователя: «И все время в ее сновидениях / Гнался свирепый Эней за безумной царицей» [Топоров, 1993, с. 130].

Мотив погони играет заметную роль в искусстве самых разных эпох. Но, пожалуй, именно в XX веке он выдвигается в число особенно значимых. Это связано с новым, более нестабильным положением человека в мире. Образ «бегущего человека» закономерно становится одним из центральных символов современной культуры.

Важным фактором развития и трансформации мотива погони стало появление кинематографа. В раннем кино возник даже особый жанр «фильм-погоня». С тех пор погоня превратилась в расхожий штамп кинематографа, неоднократно подвергаясь трансформации, но постоянно сохраняя «память мотива».

Сквозь призму приведенного выше материала можно более глубоко рассмотреть значение мотива погони в творчестве Шукшина, где мотив этот представлен достаточно широко.

Шукшин прекрасно осознавал, что символика погони связана как со сферой Эроса, так и со сферой Танатоса. Показательна шукшинская расшифровка распространенного кинематографического шаблона в статье «Есть два рода тишины...»: «“пробег” <...> – где-нибудь в березовой роще с деревьями “по переднему плану”. “Кр.” (крупный план. – А. К.) – “Он”; “Кр.” – “Она”. “Ср.” (средний план. – А. К.) – “Он” и “Она” бегут, “Он” догоняет “Ее”; “Кр.” и “Ср.” – смех. Зрителя били по башке этими “Кр.” и “Ср.” – знай: это любовь! Любовь! Любовь! Не будь дураком, не прозевай ответственного момента» [VIII, с. 62].

Интересно, что столь иронично прокомментированный кинематографический штамп неоднократно встречается в прозе самого Шукшина.

«*Ленька*» (1962): «Неожиданно Тамара сильно толкнула его в бок и побежала.

– Догони!

Ленька некоторое время слушал торопливый стук ее туфель, потом побежал тоже. Бежал и думал: “Это уж совсем... Для чего она так?”

Тамара остановилась. Улыбаясь, дышала глубоко и часто.

– Что? Не догнал!

Ленька увидел ее глаза. Опустил голову.

– Тамара, – сказал он вниз, глухо, – я больше не приду к тебе...» [I, с. 101–102].

«*Там, вдали*» (1966): «← Побежим? – предложила Ольга. И первая побежала.

Юрий побежал за ней следом.

– Неудобно немного... Оль?! – негромко крикнул он на бегу.

– Учитель?.. За бабой с утра пораньше?! – Ольгу взял такой смех, что она остановилась и долго хохотала, запрокинув голову» [III, с. 253].

Не сумев догнать своих возлюбленных, герои не сумеют наладить дальнейшие отношения. А поскольку и в рассказе, и в повести речь идет не о любви, а о «игре в любовь» (со стороны героинь), проекция сцены на кинематографический штамп способствует развенчанию игрового типа поведения, часто противопоставляемого в раннем творчестве Шукшина идеалу естественности, простоты, правды.

Вторая из выделенных разновидностей погони («смертельное преследование») представлена в творчестве Шукшина еще шире. Однако интерес такого рода сцены могут представлять лишь в том случае, если подвергаются процессу семиозиса. Пожалуй, самый яркий пример такого присутствует в киноповести «Калина красная». Погоня становится не просто рядовым эпизодом жизни Егора Прокудина, но своего рода модель его судьбы.

«И Егор ринулся от них... И побежал напропалую. Тотчас со всех сторон раздались свистки и топот ног.

Егор бежал с каким-то азартом, молодо... Бежал, да еще и приговаривал себе, подпевал. Увидел просвет, кинулся туда. <...>

Сзади в темноте, совсем близко, бежали. Егор юркнул в широкую трубу и замер.

Над ним загрохотали железные шаги... <...>

Он затеял какую-то опасную игру. Когда гул железный прекратился и можно было пересидеть тут и вовсе, он вдруг опять снялся с места и опять побежал.

За ним опять устремились. <...>

Егор кинулся вбок... Опять изгородь, он перепрыгнул и очутился на кладбище.

– Привет! – сказал Егор. И пошел тихо.

А шум погони устремился дальше – в сторону» [VI, с. 218–219].

Кладбище становится для Егора Прокудина спасительным укрытием, и в этом символе – предвещение трагического исхода его жизни. Процесс семиозиса активизирует есенинский интертекст. Стихотворение «Мир таинственный, мир мой древний!..» (1922), которое цитирует в начале киноповести Егор Прокудин, тоже построено на масштабной символизации мотива погони: «Как и ты – я, отвсюду гонимый, / Средь железных врагов прохожу» [Есенин, 1966–1968, т. 2, с. 110].

Близкая модель судьбы – «бегущий человек» – возникает еще в нескольких шукшинских произведениях: «Любавины» (Егор Любавин), «Дождь на заре» (Кирька). В романе «Любавины» к процессу символизации погони подключен мотив сна: «Егор заснул незаметно, но и во сне все от кого-то убегал, а ноги плохо слушались, и сердце замирало от страха» [II, с. 238]. Реальность дублирует сон.

«– Выход? Выход есть – садись в тюрьму.

– В тюрьме мне совсем не вынести.

– Сидят люди... ничего.

Егор подумал.

– Нет, не вынести.

– Значит, бегай.

Опять тоска прищемила сердце. Егор зверовато огляделся.

– Обложили...» [II, с. 252–253].

Наиболее интересный случай синтеза двух видов погони встречается у Шукшина в рассказе «Беспальный». Любовная погоня, трансформируясь, выводит героя в зону контакта со сферой смерти. Сходное решение можно найти в повести «Там, вдали».

Структура шукшинского мотива погони имеет четко выраженную специфику. Инвариантной особенностью погони в текстах Шукшина становится настойчивое стремление автора превратить преследуемого в преследующего, и наоборот.

Программными в этом отношении можно считать рассказы «Наказ» (1972) и «Рыжий» (1974), содержащие явные элементы автобиографизма и автопсихологизма.

«Наказ»: «– Как мы ни пластались, а опять они нас погнали. А погнали куда? К воде. Больше некуда. Мы и сыпанули через протоку... Те за нами. И тут, слышим, наш шшербатенький Ванька ка-ак заорет: “Стой, в господа, в душу!.. Куда?!” Глядим, кинулся один на мордовских... <...>

Загнали мы их опять на остров... И все, с этих пор они над нами больше не тешились» [VI, с. 78, 79].

«Рыжий»: «Рыжий развернулся и помчался вдогон тому, который ни с того ни с сего так угостил нас. Вот мы летели-то!.. <...>

Во что бы то ни стало догнать. Это и было в его взгляде, во всей его склоненной фигуре – догнать. <...>

Такого не враз сшибешь. И зубы ему не заговоришь – он свое сделает» [VII, с. 43–45].

Аналогична структура мотива погони в рассказе «Волки», в романах «Любавины», «Я пришел дать вам волю». Отмеченная особенность связана с одной из важнейших тенденций в поэтике Шукшина – стремлением к радикальному подрыву центральных оппозиций культуры своего времени («правда» – «ложь», «город» – «село», «власть» – «народ» и др.).

### 1. 17. От Катуня до Волги: концепт «река»

Первая подборка рассказов Шукшина, опубликованная журналом «Новый мир» (1963, № 2), была озаглавлена «Они с Катуня». Название цикла подчеркивает ключевую роль алтайской реки в формировании особенностей характера и ментальности героев рассказов «Игнаха приехал», «Одни», «Классный водитель», «Гринька Малюгин».

Не менее показателен другой факт. Вспоминая о своем детстве, Шукшин непременно сообщал читателям, что его родное село Сrostки находится на берегу Катуня. Так, в интервью корреспонденту газеты «Ленинская смена» (февраль 1966 г.) режиссер рассказывал: «Самые счастливые дни я провел в селе Сrostки, что стоит на берегу шумной и бурливой реки Катунь, берущей свои истоки с Алтайских гор» [VIII, с. 85].

Сrostки расположены в нижнем течении Катуня, всего в 53 километрах от устья реки. В восприятии Шукшина, с одной стороны, село перемещается чуть ближе к месту слияния Катуня и Бии, но, с другой стороны, к Сrostкам почти вплотную придвигаются горы. Для Шукшина важно местоположение родной деревни в той точке, где горная река превращается в равнинную. В незаконченном очерке «Село родное» (1966?) он писал: «Село наше большое, Сrostки называется. Стоит оно на берегу красавицы Катуня. Катунь в этом месте вырвалась на волю из каменистых теснин Алтая, разбежалась на десятки проток, прыгает, мечется в камнях, ревет... Потом, ниже, она несколько успокаивается, круто заворачивает на запад и несется дальше – через сорок километров она встретит свою величавую сестрицу Бию и умрет, породив Обь» [IX, с. 28].

Географию в текстах Шукшина вытесняет мифогеография, которая, по определению И. И. Митина, «имеет дело не с реально-

стью наблюдаемых объектов, а с реальностью разнородных *представлений*» [Митин, 2005, с. 13. Курсив автора].

Описание реальной Катуня в очерке «Село родное» едва ли не дословно совпадает с описанием вымышленной Баклани в романе «Любавины» (1965): «Стремится с шипением бешеная река. Здесь она вырывается из теснины каменистых берегов, заворачивает влево и несется дальше, капризно выгнув серебристую могучую спину» [II, с. 163]. Образ горной реки, вырвавшейся «из теснин на волю», безусловно, символичен, на что обратили внимание уже первые критики романа. Финальная сцена романа – разговор Кузьмы Родионова и Феди Байкалова вовсе неслучайно происходит на берегу реки. «Ревет беспокойная Баклань, прыгает в камнях, торопится куда-то – чтобы умереть, породив новую большую реку» [II, с. 254]. Все, что произошло за год жизни на глазах Кузьмы и Феди Байкалова, – считает Н. Лагина, – «похоже на эту стремительную и суровую сибирскую реку» [Лагина, 1966, с. 252]. Более того, формулой «беспокойная Баклань» можно, пожалуй, одинаково успешно охарактеризовать как реку, так и деревню, недаром они носят одно название.

Свой первый фильм Шукшин изначально собирался снимать на малой родине. В коротеньком письме к сестре и матери (июль 1963 г.) он трижды повторяет, что планирует выбрать в качестве съемочной площадки именно Сростки:

«Начал работать как кинорежиссер – снимаю фильм по своему же сценарию. Снимать его буду на Алтае, наверно, в Сростках. <...>

Я думаю, что база наша (со мной приедет съемочная группа человек 50 и много техники) будет в Сростках. <...>

Думаю, что мне все-таки больше понравится снимать в Сростках» [VIII, с. 249–250].

Однако, в конечном счете, съемочная группа остановилась на селах Майма, Манжерок, Усть-Сема и некоторых других местах вдоль Чуйского тракта. Перенос действия фильма дальше в горы, видимо, был неизбежен, и дело не столько в завораживающей красоте природы Горного Алтая, сколько в программной соотносительности главного героя фильма с «яростной» Катунью, каковой она является только в верхнем течении. В рассказе «Классный водитель», положенном в основу сценария, не случайно указывалось, что Пашка Колокольников «был родом из кержаков, откуда-то с верхних сел по Катуня» [I, с. 186]. А киноповесть «Живет такой па-

рень» (1964) начинается поэтичным описанием реки: *«И еще есть река на Алтае – Катунь. Злая, белая от злости, прыгает по камням, бьет в их холодную грудь крутой яростной волной, ревет – рвется из гор. А то вдруг присмирет в долине – тихо, слышно, как утка в затоне пьет, за островом. Отдыхает река. Чистая, светлая – каждую песчинку на дне видно, каждый камешек. И тоже стоит только разок посидеть на берегу, когда солнце всходит... Красиво, очень красиво! Не расскажешь словами»* [I, с. 272]. Авторский курсив призван подчеркнуть откровенный символизм этой части текста.

Катунь – река бурная, опасная, злая, непредсказуемая и, в то же время, – могучая, прекрасная, свободная и чистая. Те же качества приобретают люди, родившиеся и выросшие на ее берегах. М. Х. Кусмидинова в статье «Формирование концепта реки в русской культуре на примере Волги» справедливо утверждает: «Река творит особый склад и характер народа, способствует формированию национальной ментальности на уровне подсознания» [Кусмидинова, 2015, с. 205].

Горная Катунь совсем не похожа на равнинную Волгу, тем не менее, в мифогеографии Шукшина они странным образом уподоблены. Основанием для сближения стало сопоставимое влияния этих рек на мировосприятие и психологию людей, обитающих в их ареале. Масштаб воздействия, разумеется, несоизмерим: региональный – в первом, и общенациональный – во втором случае. В русской культуре «Волга выступает одним из главных гидромаркеров, вокруг которого складывался огромный пласт культурных элементов (мифов, поэтических образов, верований, рациональных и иррациональных представлений, связанных с хозяйственной деятельностью, и т. д.)» [Кусмидинова, 2015, с. 205].

Интерес Шукшина к «волжской мифологии» отчасти обусловлен его происхождением. «Прадеды Шукшина переселились в середине XIX века на Алтай из Самарской губернии. Об истории этого переселения он знал, не случайно его так притягивала Волга...» [Варламов, 2015, с. 7-8]. В романе «Я пришел дать вам волю» (1970) Шукшин даже устанавливает ассоциативную связь между своей фамилией и названием одного из притоков Волги, возводя тем самым почти напрямую собственную генеалогию к участникам крестьянской войны. Разинский «патриарх» рассказывает атаману про свою малую родину: «Там вон в Волгу-то, справа, Сура влива-

ется, а в Суру – малая речушка Шукша... Там и деревня моя была, тоже Шукша. Она разошлась, деревня-то. <...> Разошлись по свету куда глаза глядят. Мне-то что? – подпоясался да пошел. А с семьями-то – вот горе-то. Ажник в Сибирь двинулись которые... Там небось и пропали, сердешные...» [IV, с. 278–279].

В представлении Шукшина Волга – это, прежде всего, разинский locus, что, конечно, во многом справедливо. Известный культуролог А. Люсый вполне обоснованно отметил: «Волга изначально, практически в момент ее цивилизационного пересечения, образовала роковой водоворот русской истории и культуры. “Гением места” (нижнее)волжского хронотопа стал не волжский разбойник Ермак, нашедший свое геополитическое применение восточнее, а Степан Разин...» [Люсый, 2013, с. 227].

Жизнетворческая стратегия Шукшина базировалась на идентификации себя со Степаном Разиным. Яркий эпизод, относящийся ко времени учебы Шукшина во ВГИКе, приводит в своих воспоминаниях сестра писателя: «...он вымеривал хозяйскую комнату со сжатыми кулаками и говорил: “Я – Стенька Разин!” А я ему: так Стенька Разин – бунтарь. “А я и есть бунтарь, я ищу правду на земле”» [Зиновьева, 1999, с. 441–442]. Не откажется от самоотождествления с Разиным и поздний Шукшин, мечтавший сняться в роли предводителя народного восстания в фильме «Я пришел дать вам волю». Шукшин с легкостью проецирует разинские черты на себя и свои – на Разина.

В письме И. Попову (12 ноября 1961 г.) Шукшин передает впечатления от пребывания на Волги: «Был недавно в Сталинграде. Волга... – вот покой! Ух, какая матушка!..» [VIII, с. 245]. В романе «Я пришел дать вам волю» Разин также наслаждается «покоем, какой дарила Волга» [IV, с. 93].

Волга – это пространство, в котором покой соединяется с волей. Вот почему место хрестоматийного чеховского призыва «в Москву, в Москву, в Москву!», в текстах Шукшина занимает клич «На Волгу!»

Николая Иваныча из рассказа «Два письма» (1967), несмотря на внешне успешную жизнь, гнетет ощущение несвободы. «Была у меня мысль: поехать нам с тобой в деревню нашу, да ведь... как говорят: не привязанный, а визжишь. Жены-то бунт поднимут», – пишет он другу детства [III, с. 109–110]. Выход видится ему в путешествии на Волгу: «Давай, слушай, махнем куда-нибудь вместе? Только не в Гагры, ну их к черту. На Волгу куда-нибудь? Ты про-

зондирую свою половину, я свою: соблазним их кострами, рыбалкой, еще чем-нибудь. Остановимся где-нибудь в деревушке на берегу, снимем хатку...» [III, с. 110].

«На Волгу, братцы! Там – раздолье!» – выкрикивают разинские казаки, отстаивая волжский маршрут движения войска [IV, с. 163]. И их оппонент Матвей Иванов прекрасно понимает мотивы такого выбора: «На Волге, знамо, хорошо – вольно. Опять же, погулять – где? На Волге. Там душу отвести можно» [IV, с. 175]. Трижды бросает клич «– Айда на Волгу! <...> Хоть погуляем» и «гулевой атаман» из повести-сказки «До третьих петухов» [VII, с. 197, 236].

Притягательная сила Волги не исчерпывается, естественно, столь соблазнительной для русского человека возможностью погулять на воле. Волга – это еще и «колдовская река» [Одесский, 2004], с ней в русской культуре связано множество преданий, легенд и мифов. Шукшин также вносит свой вклад в обогащение волжской мифологии. На Волге, по Шукшину, не слишком удивляет даже повторение евангельского чуда хождения по воде.

В письме к младшей дочери из Байкальска (июль 1969 г.) Шукшин шутливо обыгрывает библейский сюжет: «По Байкалу пешком еще никто не ходил, но не исключено... Здесь все очень радуются и, возможно, кому-нибудь удастся пройти по Байкалу, “яко посуху”». Однако шуточный пассаж завершается вдруг довольно серьезным восклицанием: «Было же на Волге!» [VIII, с. 272]. Комментируя этот фрагмент письма, Д. В. Марьин высказал предположение, что Шукшин подразумевает здесь задуманную для будущего фильма о Степане Разине сцену переправы казаков через Волгу, «в основу которой мог быть положен реальный факт, подчерпнутый писателем из исторической литературы» [VIII, с. 463].

Г. И. Бурков вспоминает: «Шукшин рассказывал о том, как будет снимать казаков, которые переправляются, стоя на лошадях, через Дон. Поднимается над водой пар, стелется над поверхностью, и вдруг появляется в дымке фигура одного, второго, третьего, и вот уже целое войско казачье будто по воде идет, по самой дымке. Неторопливо приближается... А потом туман начинает подниматься, и показываются головы плывущих лошадей, а на них казаки стоят...» [Бурков, 1998, с. 247]. Также Шукшин поделился своим замыслом с другом и троюродным братом И. П. Поповым: «... он говорил о кадре, когда казаки, стоя на спинах лошадей, переплы-

ваю Волгу, из-за тумана получалось, как Христос идет по воде» [Попов, 2011, с. 187]. Если учесть, что в романе «Я пришел дать вам волю» параллель Разин – Христос проводится весьма последовательно, то предположение Д. В. Марьина выглядит убедительно.

Христианские мотивы парадоксально сочетаются в романе Шукшина с элементами языческих верований, предполагающих одухотворение природы. Волга в рамках этой системы представленной обожествляется.

После убийства ни в чем не повинного казака Куприяна Разин произносит слова христианской молитвы: «– Господи, господи, господи-и! – стонал Степан. И скреб землю, и озирался. – Одолеп меня дьявол, Ларька. Одолеп, гад: рукой моей водит. За что казака сгубил?! За что-о?!» [IV, с. 272]. Но далее христианскую молитву, не способную смягчить мук атамана, сменяет языческая:

«Тихо говорили между собой у шатра есаулы. И поглядывали в сторону берега: там все сидел атаман и все тихо покачивался, покачивался, как будто молился богу своему – могучему, древнему – Волге. Иногда он бормотал что-то и тихо, мучительно стонал.

Луна поднялась выше над крутояром; середина реки обильно блестела; у берега, в черноте, шлепались в вымоины медленные волны, шипели, отползая, кипели... И кто-то большой, невидимый осторожно вздыхал» [IV, с. 273].

Убийство персидской княжны – это, бесспорно, один из центральных эпизодов волжского текста. Среди разнообразных интерпретаций варварского поступка Разина особой популярностью пользуется версия жертвоприношения. Она фигурирует как в фольклорных, так и в литературных источниках. Голландский путешественник XVII века Ян Стрейс, лично встречавшийся с Разиным, в книге «Три путешествия» свидетельствует: «В один из последующих дней, когда мы второй раз посетили казацкий лагерь, Разин пребывал на судне с тем, чтобы повеселиться, пил, бражничал и неистовствовал со своими старшинами. При нем была персидская княжна, которую он похитил вместе с ее братом. Он подарил юношу господину Прозоровскому, а княжну принудил стать своей любовницей. Придя в неистовство и запьянев, он совершил следующую необдуманную жестокость и, обратившись к Волге, сказал: “Ты прекрасна, река, от тебя получил я так много золота, серебра и драгоценностей, ты отец и мать моей чести, славы, и тыфу на меня за то, что я до сих пор не принес ничего в жертву те-

бе. Ну хорошо, я не хочу быть более неблагодарным!» Вслед за тем схватил он несчастную княжну одной рукой за шею, другой за ноги и бросил в реку. На ней были одежды, затканые золотом и серебром, и она была убрана жемчугом, алмазами и другими драгоценными камнями, как королева. Она была весьма красивой и приветливой девушкой, нравилась ему и во всем пришлось ему по нраву. Она тоже полюбила его из страха перед его жестокостью и чтобы забыть свое горе, а все-таки должна была погибнуть таким ужасным и неслыханным образом от этого бешеного зверя» [Стрейс, 2006, с. 340-341].

С точки зрения Стрейса Разин совершил «необдуманную жестокость». Н. И. Костомаров находит более глубокое объяснение: «Что касается обращения Стеньки к Волге, то здесь, по-видимому, он следовал народному поверью – бросить что-нибудь в реку из благодарности, после водного пути, – поверье языческих времен, когда реки считались одушевленными существами» [Костомаров, 1991, с. 331].

В книге «Бунт Стеньки Разина» Костомаров приводит фольклорную легенду, мотивирующую убийство княжны несколько иначе, но тоже в духе языческих представлений:

«Плыл (говорит народ) Стенька по морю, на своей чудесной кошке, играл в карты с казаками, а подле него сидела любовница, пленная персиянка. Вдруг сделалась буря.

Товарищи и говорят ему:

– Это на нас море рассердилось. Брось ему полонянку. Стенька бросил ее в море, – и буря утихла» [Костомаров, 1994, с. 373–374].

Шукшин, вопреки своему намерению «огнять» у Разина «прекрасные легенды» [IX, с. 116], в киносценарии «Я пришел дать вам волю» (1968) все же не свободен от влияния традиции. Как в произведениях Пушкина, Д. Садовникова, А. Белого и мн. др. [см. об этом: Одесский, 2004] княжна здесь – разинский даржертвоприношение Волге: «Будет про это, – сказал Степан. Поглядел вдаль, на реку, промолвил вроде как с сожалением: – Волга, Волга... – Посидел еще, встал, пошел в нос... На ходу легко взял княжну, поднял и кинул в воду. Она не успела вскрикнуть. Степан прошел дальше...» [IV, с. 357].

У сцены молитвы Разина на берегу Волги есть в киноповести «Живет такой парень» почти полный дублет. После любовной катастрофы Пашка Колокольников идет на берег Катуня:

«А Пашка пошел на Катунь – пожаловаться родной реке, что не везет ему с идеалом, никак не везет.

Шумит, кипит в камнях река... Слушает Пашку, понимает и несется дальше, и уносит Пашкину тоску далеко-далеко. Жить все равно надо, даже если очень обидно» [I, с. 285].

В шукшинских произведениях на темы современности миф становится метафорой.

### **1. 18. Берег левый, берег правый: хронотоп переправы**

Герой позднего Шукшина, по верному наблюдению Л. Аннинского, «из деревни подался, к городу не прирос, с корня съехал, других корней не пустил...». Самого же писателя критик в этой связи очень точно определил как специалиста «по тому невиданному в нашей истории межукладному слою, который появился теперь, к последней четверти двадцатого столетия» [Аннинский, 1977, с. 252]. Шукшин прекрасно осознавал специфику своей позиции в социокультурном пространстве. В статье «Монолог на лестнице» (1967) он признавался: «Так у меня вышло к сорока годам, что я – ни городской до конца, ни деревенский уже. Ужасно неудобное положение. Это даже – не между двух стульев, а скорее так: одна нога на берегу, другая в лодке. И не плыть нельзя, и плыть вроде как страшновато. Долго в таком состоянии пребывать нельзя, я знаю – упадешь» [VIII, с. 27].

Мост, паром, переправа – эти образы не случайно столь частотны в шукшинской прозе.

В архиве писателя сохранился набросок вступления к документальному фильму о Бийске. Здесь мост, через который Шукшин десятилетним мальчиком вступил в «большой новый мир» города, назван первым чудом, встретившимся ему в жизни: «С легким ужасом прошел я в первый раз по скрипучему, качающемуся наплавленному мосту... Это было первое чудо, какое я видел» [Шукшин, 1981, с. 72].

Свидетельством повышенного внимания Шукшина к хронотопу переправы стала история с монтажом фильма «Печки-лавочки». Троицкий брат писателя И. П. Попов вспоминает о событиях сентября 1972 года:

«И вот он появляется на пороге, невыспавшийся, осунувшийся еще больше... Что случилось? Он молча вынимает смятую телеграмму из кармана и подает мне. Читаю: “Срочно вылетай, вырезаем паром. Подпись”».

Василий стоял на кухне – курил. <...> Говорил он нервно, с дрожью в голосе, на глазах стояли слезы. “Надо же, десятый раз сдаю «Печки-лавочки», и вот опять вырезают паром. <...> Если вырезать паром – картина развалится на две половинки – на городскую и деревенскую. Нет уж, я не сдамся, я упрусь или совсем закрою – не выпущу. Поеду снова воевать...”» [Попов, 2008, с. 136].

В славянской мифологии водная преграда символизировала «границу между миром живых и миром мертвых или между девичеством и состоянием замужней женщины» [Славянская мифология, 1995, с. 304]. Переправа – «древний универсальный символ, обозначающий принятие важного решения, начало новой формы существования – рождение, или смерть – отказ от одной формы и переход к другой» [Фромм, 1992, с. 259].

Архетипическое представление о переправе через реку как обязательном и главном элементе странствования в загробный мир входит во многие рассказы Шукшина. Эпизод смертельно опасной переправы через едва замерзшую реку встречается в рассказе «Ха-халь» (1969). «Хоронить надо на родине. Я поехал, – вспоминает о смерти своего зятя Костя Жигунов. – А было начало ноября, река только становилась. А мост у нас был наплавной, к зиме его разбирали. <...> И вот мы с возчиком выбрали такое место – вроде ничего, можно. Разогнали коня, а сами – в стороны от саней. Лед трещит, гнется, мы бежим и со стороны орем на коня... А он сам уж – дай бог ноги, самому охота живому до берега добежать. Как переехали, не знаю» [V, с. 23–24].

Сон пятый (из цикла «Сны матери», 1973) героиня рассказа видит сразу после похорон любимейшей ей девушки-сиротки Ниночки. Переплыв речку, Мария Сергеевна оказывается в большом-пребольшом и очень красивом городе: «Сяла я в речку-то да поплыла туда – сижмя как-то, сию и плыву, только руками маленько подгребаюсь. И так меня к тому городу и вынесло. Вышла я на берег – никого нету» [VII, с. 32]. Из дальнейшего становится ясно, что город, в который таким странным способом попадает Мария Сергеевна, – это некая контаминация представлений о райском саде и Небесном Иерусалиме.

Пенсионерка Малышева из рассказа «Бессовестные» (1970) постоянно обсуждает со стариком Глуховым, «как на нее “накатывает” ночами»:

«– Вот накатит-накатит – все, думаю, смертынька моя пришла...

– А куда накатывает-то? На грудь?

– А – на всю. Всю вот так вот ка-ак обдаст, ну, думаю, все. А после рассла-абит всю – ни рукой, ни ногой не шевельнуть. И вроде я плыву-у куда-то, плыву-у, плыву-у.

– Да, – сочувствовал Глухов. – Дело такое – так и уплывешь когда-нибудь. И не приплывешь» [V, с. 55].

В рассказе «Осенью» (1973), главный герой которого – паромщик, переправа становится центральным образом-символом. Символика смерти соседствует в этом тексте с символикой брака. Филипп Тюрин сначала переправляет через реку «шумную, чуть хмельную» свадьбу [VI, с. 174], а затем выступает в роли Харона: «Опытный глаз Филиппа сразу угадал, что это за машина и кого она везет в кузове: покойника. Люди возят покойников одинаково: у паромы всегда вылезут из кузова, от гроба, и так как-то стоят и смотрят на реку, и молчат, что сразу все ясно» [VI, с. 176].

Н. Л. Лейдерман отмечает: «...На самом дальнем окоеме художественного мира шукшинского рассказа мерцают образы времен года, дня и ночи, утра и вечера, огня и воды – эти традиционные символы вечности, материализованные образы законов природы. В этот величавый простор вписана жизнь человеческая. Именно вписана, совершенно четко обозначенная в своих пределах. В художественном мире Шукшина не случайны такие “образные пары”: старик и ребенок, бабка и внук; паромщик Тюрин на один берег перевозит свадьбу, на другой – похоронную процессию. Эти пары и есть образы пределов» [Лейдерман, 1982, с. 62].

Образ переправы не ограничивается в рассказе «Осенью» только архаической символикой смерти и брака. Филипп Тюрин близок по функции к мифологическому персонажу-медиатору, но он же играет роль посредника и в сфере социальных отношений. Филипп еще с 1920-х гг. стремился активно участвовать в революционном переустройстве жизни. Показательно, однако, что партийцем он не был, «но зато ответственные никогда без Филиппа не обходились: он им от души помогал» [VI, с. 174]. Мужики, в свою очередь, тоже обращаются к властям не напрямую, а через Филиппа: «Ты им скажи там...» [VI, с. 174]. Таким образом, символика

переправы в рассказе соприкасается с темой разъединения власти и народа: прочного моста, связывающего их нет, можно навести лишь временный паром на период выборов и других ответственных политических кампаний.

По-разному обыгрывая хронотоп переправы, Шукшин ставит проблему растущего отчуждения между людьми и в более широком плане. В рассказе «Осенью» любившие друг друга паромщик Филипп и Марья прожили всю жизнь на разных берегах, а жена Филиппа Фекла Кузовникова испытывает к нему лишь «глубокую, тихую ненависть» [VI, с. 175]. Всеобщую декоммуникацию знаменует сорванный ветром паром в рассказе «Леля Селезнева с факультета журналистики» (1962). Герои рассказа лгут, ссорятся, не понимают друг друга. И только работа по ремонту парома сплачивает их, к концу рассказа конфликты снимаются.

Знаменитая головоломка средневекового ученого и писателя Алкуина о переправе через реку волка, козы и капусты послужила сюжетной основой шукшинского рассказа «Как мужик переплывал через реку волка, козу и капусту» (из цикла «Внезапные рассказы», 1973). Писатель воспользовался задачкой Алкуина для моделирования механизма возникновения и разрешения социальных коллизий современности.

Бывший солдат Иван Степанович из сценария фильма по мотивам рассказов С. П. Антонова («Иван Степанович», 1971) больше всего сожалеет о взорванных во время войны мостах. «– Воевать-то тоже небось тяжело», – спрашивает Ивана Степановича Вера. «– Совестно, – непонятно ответил дядя Ваня. – Я вот – плотник, а все четыре года только и делал – рушил все подряд. Взрывал. Дома взрывал, мосты... мне особенно мосты жалко. Ведь его построить – надо голову на плечах иметь. Какой труд!.. А я подложил ему под брюхо полтора пуда коричневой гадости, кнопку нажал – и нет моста. <...> Вот тут она и война вся. Глупая. И злая. Сволочь» [V, с. 317]. Война для шукшинского героя – это, прежде всего, разрушение мостов, т. е., в контексте фильма, человеческих связей.

Переправа часто означает переход из одного состояния в другое – изменение или желание перемен. Это потенциальное значение образа Шукшин реализует в рассказе «Приезжий» (опубликован после смерти писателя в 1975 г.). Противопоставление в нем «безмостовой системы железнодорожного сообщения» мотиву строи-

тельства мостов связано с разными коммуникативными стратегиями и типами бытового поведения героев рассказа.

Для обреченного на одиночество бывшего политзаключенного Игоря Александровича «безмостовая система сообщения» – это аналог попытке разом преодолеть пропасть, отделяющую его от людей. Характерно, что с той же самой идеей «железной дороги без мостов» в фильме «Печки-лавочки» (1972), будет связан вор Виктор Александрович – персонаж сугубо асоциальный.

В «Приедем» Игорь Александрович рассказывает о своем «изобретении» председателю сельсовета:

«– Да. Знаете, проектирую безмостовую систему железнодорожного сообщения.

– Как это – безмостовую?

– А так. Вот идет поезд – нормально, по рельсам. Впереди – река. А моста нет. Поезд идет полным ходом... <...> Что делает поезд? Он пла-авненько поднимается в воздух, перелетает, – приежий показал рукой, – через реку, снова становится на рельсы и продолжает путь» [VII, с. 8].

Утопичность планов Игоря Александровича подчеркивает ответная шутка председателя, который говорит: «Представляю. Этак мы через месяц-другой пла-авненько будем в коммунизме» [VII, с. 9]. Восстановить в одночасье оборванные годами заключения человеческие связи так же невозможно, как за месяц-другой построить коммунизм.

Дочь же Игоря Александровича Ольга читает в рассказе целую лекцию про Гарина-Михайловского, который «<...> и мосты строил, и книги писал» [VII, с. 13]. По сути дела она, как и отец, тоже инсказательно говорит о растущем отчуждении между людьми и о способах его преодоления, но предлагает другой рецепт лечения социальной болезни. И, в конечном счете, оказывается, что именно стратегия «наведения мостов» в сфере человеческих отношений понастоящему эффективна. Ольга сначала жестоко выгоняет отца из дома, но это нужно для того, чтобы в финале рассказа состоялась их подлинная встреча. «Я пришла сказать тебе, что теперь я буду с тобой, папа, – обещает Ольга отцу. – Ты одинок, папа. Теперь ты не будешь одинок» [VII, с. 16–17].

К переправе через Дон приурочены в романе «Я пришел дать вам волю» (часть первая, гл. 14) важнейший идейный спор Ивана Чернораца с Фролом Минаевым и разговор Степана Разина с Сем-

кой-скоморохом, в ходе которых шукшинские герои делают окончательный выбор жизненного пути: Фрол Минаев решается на бегство и предательство, Разин – пересекает свой Рубикон, задумав поход на Москву.

Мост и переправа – это всегда «путь из старого пространства и времени к новому, из одного цикла в другой, как бы из одной жизни в другую, новую», «мост изофункционален пути, точнее, – наиболее сложной его части» [Мифы народов мира, 1992, т. 2, с. 176, 177]. В восточнославянской волшебной сказке единоборство героя со змеем происходит обычно на «калиновом» мосту. «Через речку ведет мост. Речка эта имеет свое название: она называется река Смородинка, мост всегда калиновый. Герой поджидает змея под мостом. “Приходит самая полночь, и пошли они под калиновый мост, на огненную реку” (Аф. 134). Эта река – граница. Через мост перейти невозможно. Змей охраняет этот мост» [Пропп, 1986, с. 219].

Финал рассказа Шукшина «Мой зять украл машину дров» (1971) не зря разворачивается на переправе. Веня Зяблицкий, главный герой рассказа, поставлен писателем в ситуацию острого кризиса, выбора. Локализация действия как нельзя лучше соответствует внутреннему настроению персонажа. Кульминация противостояния Вени Зяблицкого и прокурора приходится на момент пересечения речки Уша. Веня подвергает прокурора испытанию и одерживает над ним моральную победу.

В архиве Шукшина сохранился первоначальный, более трагический финал рассказа:

«Туристы, которые разбили палатки на берегу Уши, видели, как грузовой ГАЗ чего-то вдруг резко дал вправо, с треском проломил заградительные перила и полетел в реку.

Потом, когда достали машину и попытались установить причину аварии, механики не могли установить причину, написали в акте: “Заело рулевое управление”.

Оба – водитель и пассажир – были мертвы. Причем у водителя смерть наступила еще до того, как машина ушла в воду: разрыв сердца» [V, с. 396].

Этот вариант сцены еще очевидней ориентирован на актуализацию богатого семиотического потенциала хронотопов моста и переправы в указанных выше аспектах.

## 1. 19. Город мертвых: хронотоп кладбища

Для многих героев Шукшина кладбище обладает притягательной силой. Причем природа этой силы непонятна им самим. «...Есть за людьми, я заметил, одна странность, – делится наблюдениями персонаж рассказа «На кладбище» (1973), – любят в такую вот милую сердцу пору зайти на кладбище и посидеть час-другой. Не в дождь, не в хмарь, а когда на земле вот так – тепло и покойно. Как-то наверно, объясняется эта странность. Да и странность ли это?» [VII, с. 38]. «Люблю по кладбищу ходить», – откровенничает Простой человек в повести для театра «Энергичные люди» (1974) [VII, с. 183]. На кладбище почему-то тянет и героев рассказа «Мечты» (1973): «Работали... А потом нас тянуло куда-нибудь, где по-тише. На кладбище. Это странно, что мы туда наладились, но так» [VII, с. 18]. Несомненно, кладбищенские чары напрямую связаны с образом покоя, который «воплощает в себе самое древнее, самое народное и самое неизменное преставление о мире мертвых. Это представление не исчезло и сегодня» [Арьес, 1992, с. 55].

В шукшинском мире кладбище существует в первую очередь для живых, а не для мертвых. «Тут дело не в покойнике, а в живых, – объясняет Иван из рассказа «Хозяин бани и огорода» (1971). – Им же тоже надо показать, что они... уважали покойного, ценили» [V, с. 182]. Похоже высказывается на ту же тему персонаж «Материнского сердца» (1969): «Милиционер Мельников ответил туманно: – Вот когда украшают могилы: оградки ставят, столбики, венки кладут... Это что – мертвым надо? Это живым надо. Мертвым уже все равно» [V, с. 40].

В последнем тексте Шукшин явно пародирует штампы официальной литературы, почти с цитатной точностью воспроизводя строки из поэмы Р. Рождественского «Реквием» (1957): «Это нужно – / не мертвым! / Это надо – / живым!» [Рождественский, 1982, с. 29]. Пародийной цитату делает удивительно неуместное использование милиционером хрестоматийных строчек Р. Рождественского.

Еще с первых послереволюционных лет, нагрузив похоронный ритуал политической символикой, советская культура превратила кладбища в арены идеологических баталий. Шукшин прекрасно это осознает, но вряд ли считает допустимым.

Непонятная, по выражению писателя, борьба разворачивается в романе «Любавины» (книга вторая) над могилой Марьи Поповой.

Кузьма Родионов трижды ставит на ее могиле «большой деревянный крест с красной звездой». Ночью неизвестный (как выяснится позже – кузнец Федя Байкалов) меняет этот крест на железный, склепанный из санных полозьев. В четвертый раз Кузьма, решив, что кому-то не нравится красная звезда, прибитая к кресту, «поставил простой крест без звезды, только выкрасил его в красный цвет». Но и этот крест уничтожен таинственным оппонентом. Федя Байкалов мотивирует упорство человека, настаивающего именно на железном кресте (т. е., по сути, защищает свою позицию): «А зачем он тебе, деревянный-то? Пусть железный стоит – дольше простоит» [II, с. 284].

Как известно, «могила с ее маркировками служит местом, где живущие могут символически сохранить и выразить свои близкие отношения с умершими» [Уорнер, 2000, с. 318]. Очевидно, однако, что в данном случае неуместны и фальшивы оба памятника. И Кузьма, и Федя думают о себе, о своих чувствах к Марье, но не о ней самой. Вопрос Федора («А зачем он тебе?») обнажает смысл противоборства. Федя Байкалов был тайно влюблен в Марью, и теперь после ее смерти старается перечеркнуть, брак Марьи с Егором Любавиным. Он словно бы оформляет их развод, четырежды высекая на памятнике только: «*Попова Марья. Пом. 1926 год*». Со всем недостойны побуждения Кузьмы Родионова – прямого виновника гибели Марьи. Ему важно представить ее убийство эпизодом классовой борьбы, поэтому он так упорно внедряет советскую символику: если уж не красная звезда, то хотя бы крест красного цвета. На самом же деле в глухой сибирской деревне разыграна бесконечно повторяющаяся история любви и ревности. Жесточайшая эпоха лишь придала классическому сюжету еще более трагическое звучание.

Вторая книга романа «Любавины» при жизни Шукшина не публиковалась, но писатель использовал мотив столкновения соперников над гробом умершей возлюбленной в другом произведении – рассказе «Осенью» (1973). Расстанка персонажей в этом рассказе приблизительно та же, что в романе «Любавины». Филипп, подобно Кузьме Родионову, «посильно, как мог участвовал в переустройстве жизни», «активно включился в новую жизнь, активничал с колхозами...» [VI, с. 175, 174]. И как раз его непримиримость ко всему старому привела к разрыву с любимой. Красавицу Марью сосватал Павел – «богатый парень из Краюшкина» [VI, с. 175]. Финальной точкой любовного поединка, длиной в целую

жизнь, становится безумный скандал, который Филипп и Павел устраивают возле тела умершей Марьи. Итог разговора, который ведется с последней прямой, неутешителен для обоих. Филипп приходит в конце рассказа к горькому выводу: «Обои мы с тобой побирушки, Павел, не трепыхайся» [VI, с. 179]. Диалог шукшинских героев на пороге царства смерти ясно показал, что грандиозность революционных преобразований двадцатых годов была мнимой, и ради них, конечно, не стоило жертвовать своим счастьем. Поводом для ссоры с Марьей стало выступление Павла против церковного брака. Точно в насмешку над заблуждениями юности Филиппу приходится перед последней встречей с Марьей столкнуться с новым свадебным ритуалом – по сути, тем самым, за который он ратовал, и который пришел на смену ритуала венчания. «Нынешняя», «показушная», «хвастливая» свадьба такова, что на нее и участникам и посторонним наблюдателям даже просто смотреть и то «неловко, стыдно» [VI, с. 174].

Эфемерное величие исторического Шукшин развенчивает с помощью шекспировских реминисценций. По меньшей мере, четырежды с разной степенью отчетливости он цитирует в своих текстах знаменитый монолог Гамлета о Цезаре и Александре Македонском из сцены «Эльсинор. Кладбище» в пятом акте трагедии:

«Что мешает вообразить судьбу Александрова праха шаг за шагом, вплоть до последнего, когда он идет на затычку пивной бочки? <...>

Истлевшим Цезарем от стужи  
Задельвают дом снаружи.  
Пред кем весь мир лежал в пыли,  
Торчит затычкой в щели»

[Шекспир, 1994, с. 140-141].

Судя по всему, шекспировский контекст актуализируется для Шукшина в связи с работой над историческим материалом. В сценарии так и не поставленного фильма «Я пришел дать вам волю» (1968) Степан Разин перед расправой с княжной в бешенстве кричит на есаулов: «– Жалко Фрола?! Я вам кто?!.. Я атаман вам или затычка?!» [IV, с. 356]. Позже писатель почти в неизменном виде перенесет эту сцену в свой роман о Разине (часть 1, гл. 6).

В киноповести «Странные люди», написанной в том же 1968 году (опубликована в 1988), шекспировская метафора-метаморфоза помещена писателем в надлежашую кладбищенскую топику. Ге-

рою третьей части киноповести – в ней соединены фабулы шукшинских рассказов «Думы» и «Стенька Разин» – Матвеем Рязанцеву сняты его собственные похороны, на которых он присутствует сразу в двух ипостасях – покойника и живого.

«...Светлым днем по улицам села ударила грустная похоронная музыка... Хоронили Матвея Рязанцева.

Люди шли грустные...

Сам Матвей Рязанцев... шел за своим гробом, тоже грустный... <...>

...Тут невесть откуда вылетел навстречу похоронной процессии табун лошадей... Раздался разбойный свист; люди с похорон сыпанули в разные стороны. Гроб уронили... Из него поднялся Матвей...

– Тьфу, окаянные!.. Я вам кто – председатель или затычка! Бросили черти...» [III, с. 330].

Наиболее узнаваем шекспировский след в восьмой главе третьей части романа «Я пришел дать вам волю» (1970). В беспамятстве Степан Разин видит себя триумфатором, вступающим в Москву. В Кремле атаман учиняет символическую расправу над царем:

«Он, не останавливаясь, прошел к трону, где восседал царь, взял его за бороду и сдернул с трона. И долго возил по каменным белым плитам, приговаривая:

– Вот тебе, великий! Вот как мы его, великого! Вот он у нас какой, великий!.. Где он великий-то? – затычки делать из таких великих, бочки затыкать. Дурь наша великая сидит тут... расселась. – Степан пнул напоследок царя, распрявился, посмотрел на него сверху. – Вот он и весь... великий... Тьфу!» [IV, с. 294].

Зеркально симметричны две сцены романа: из первой и третьей частей. В первой Степан Разин, противясь возможной проекции шекспировского сравнения на себя, гневно вопрошает: «– А я вам кто?! Я атаман или затычка?! Мной помыкать можно?! Собаки!..» [IV, с. 62]. А в заключительной части книги он будто бы разыгрывает театральный этюд, иллюстрирующий шекспировский образ. Разумеется, тема «Где ныне великие мира сего?» развернута Шукшиным не совсем традиционно. Писателя не занимает идея равенства людей перед лицом неизбежной смерти, ему важно другое: псевдовеличие царя Алексея Михайловича должно контрастно оттенить подлинное величие Разина.

У Шукшина, как у Шекспира и многих других авторов, кладбище – это место, где ставятся и разрешаются «последние вопро-

сы». «Лично меня влечет на кладбище вполне определенное желание, – признается персонаж рассказа «На кладбище», – я люблю там думать. Вольно и как-то неожиданно думается среди этих холмиков. И еще: как бы там ни думал, а все – как по краю обрыва идешь: под ноги жутко глянуть. Мысль шарается то вбок, то вверх, то вниз, на два метра. Но кресты, как руки деревянные, растопырились и стерегут свою тайну. Странно как раз другое: странно, что сюда доносятся гудки автомобилей, голоса людей... Странно, что в каких-нибудь двухстах метрах улица, и там продают газеты, вино, какой-нибудь амидопирин...» [VII, с. 38]. Кладбище, по Шукшину, – локус экзистенциальный, изъятый из сферы быта. Здесь, говоря словами О. Шпенглера, «берет начало высшее мышление, которое прежде всего есть размышление о смерти» [Шпенглер, 1993, с. 328].

Р. С.-И. Семькина очень метко назвала кладбище «и метафизическим перекрестком жизни – смерти, развилкой и одновременно завязкой, открывающей заветную дверцу Инобытия» [Семькина, 2006, с. 51].

В шукшинских произведениях 1960-х гг. кладбище – окно в другой мир; граница царства смерти оказывается проницаемой, причем преодолима она в обоих направлениях. О наличии у такой модели художественного пространства фольклорно-мифологических корней свидетельствует переписка Шукшина с матерью, относящаяся к началу шестидесятых годов. В июле 1960 г. Шукшин обращается к М. С. Куксиной с повторной уже просьбой: «Милая моя, я просил тебя в одном письме, которое ты почему-то не получила, чтоб ты списала мне три песни, которые ты, кажется, знаешь.

...скрывался месяц в облаках,  
На ту зеленую могилу  
Пришла казачка во слезах... и т. д.

И еще парочку каких-нибудь старых сибирских песен. Мне надо для работы» [VIII, с. 242]

Мария Сергеевна требуемый текст выслала.  
«При бурной ночи, тихой, холодной  
Скрывался месяц в облаках,  
На ту зеленую могилу  
Пришла казачка во слезах.

Она пришла и зарыдала,  
Главой на памятник легла:  
“Вставай, вставай, дружок мой милый,  
Я без тебя жить не могла”.

И вдруг могила растворилась,  
Из гроба слышен голос был:  
“Ступай, ступай на край могилы,  
И не тревожь моих костей!”...»

[VIII, с. 434].

В романе «Любавины» (1965), для работы над которым Шукшину и понадобились старые сибирские песни, Сергей Федорыч много сил тратит на изготовление надгробья на могилу жены: «Приволок как-то большой камень, вытесал из него квадратную толстую плиту (месяц работал), высек посередине крест и навалил эту плиту на могилку жены» [II, с. 28]. Однако суетные дела и заботы живых действительно лишь «тревожат кости» умерших. Степанида, явившись к Сергею Федорычу во сне, просит убрать памятник: «Тяжело мне, старик. Сними ты его...». «Утром, еще не рассвело хорошо, он помчался с ломиком на кладбище и свалил камень с могилы» [II, с. 28].

Безвозвратность ухода жены отказывается признавать дед Нечай из рассказа «Горе» (1967). На все увещевания окружающих он отвечает: «– Я говорю с ей и никому не мешаю». «– С кем говоришь? Нету ее, не с кем говорить! Помер человек – в земле», – убеждают его. «– Она разговаривает со мной, я слышу, – упрявился Нечай. – И нечего нам мешать» [III, с. 87]. Сосед деда Нечая опасается, и не без основания, что тот даже способен разрыть могилу. «– А тут... – Нечай заговорил шепотом, я половину не расслышал. – Грешным делом хотел уж... А чего? Бывает, закапывают, я слышал. Закопали бабу в Краюшкино... стонала. Выкопали... Эти две ночи ходил, слушал: вроде тихо. А то уж хотел...» [III, с. 86]. В подтексте рассуждений героя не только наивные представления о лютаргическом сне, но и сказочно-мифологические сюжеты о путешествиях в царство мертвых и благополучном возвращении оттуда. «Семантика смерти – ухода, постоянная в прозе Шукшина (“Упорный”, “Мастер”, “Земляки” и др.) не содержит значения конца и позволяет расположить мир мертвых в той же земной плоскости, что и

мир живых, – отмечает С. М. Козлова, – <...> тот свет не противостоит этому свету, он продолжает его» [Козлова, 1992, с. 154, 155].

В рассказе «Даешь сердце!» (1970) и в сатирической повести «Энергичные люди» (1974) мотив оживления умершего переосмыслен Шукшиным уже в ироническом ключе. В рассказе участковый милиционер слишком простодушно реагирует на сообщение о первой в мире успешной пересадке сердца. Ветфельдшер Козулин рассказывает: «Живому человеку пересадили сердце мертвого. Труп». «– Что, взяли выкопали труп и...», – поражается милиционер [V, с. 107]. Брюхатый из повести «Энергичные люди» мрачно грозит Простому человеку, воображающему себя прогуливающимся среди кладбищенских памятников: «Проходи, <...> а то я встану из гроба и задушу тебя» [VII, с. 183].

Открыто пародирует традиционный ритуал погребения, кощунственно насмехается над христианской верой в воскресение главный герой рассказа «Миль пардон, мадам!» (1968). Бронька Пупков, имея зуб на сельского попа, придумавшего ему несуразное имя, распространяет свою ненависть на все, что относится к религии и церкви. Отстреленные на охоте пальцы он хоронит на огороде со словами: «– Дорогие мои пальчики, спите спокойно до светлого утра» [III, с. 170]. И даже хочет поставить над ними крест.

Много раз фиксируя в своих произведениях внимание на моменте умирания героя, писатель пытается разгадать тайну смерти, для чего в первую очередь обязательно надо разрушить непроницаемую стену молчания между двумя мирами. Особенно показателен в этом отношении рассказ «Как помирал старик» (1967). Старик Степан «чует» смерть и даже видит ее перед самой кончиной: «Старик приподнялся на локте, каким-то жутким взглядом смотрел в угол избы – в передний. – Вон же она, – сказал он, – вон... Сидит-то?..» [III, с. 114]. Обращены к персонифицированной смерти последние слова Сани Неверова («Залетный», 1970), потом герой словно бы стремится послать весточку живым уже из мира мертвых. У изголовья его могилы вырастает березка. «И когда дули южные теплые ветры, березка кланялась и шевелила, шевелила множеством маленьких зеленых ладоней – точно силилась что-то сказать. И не могла» [V, с. 143].

Трагический пафос рассказа «Залетный» близок к экзистенциалистской философии; в раннем творчестве Шукшина оптимизма было гораздо больше. В первой книге «Любавиных», например,

Кузьма Родионов пишет письма (!) давно покоящимся на кладбище матери и Платону. Смысл этого странного занятия он проясняет в одном из таких посланий дяде Васе: «Я теперь понял, что так и надо: все время быть с людьми, даже если в землю зароят» [II, с. 241]. Всю сложность реализации этой программы Шукшин осознает позже.

Попытку, успешную, правда, только отчасти, налаживания диалога с прошлым предпринимает герой рассказа «Мастер» (1971). Всмотревшись в необыкновенной красоты церковь, Семка Рысь незаметно соскальзывает в разговор с создателем «этой светлой каменной сказки»: «Милый, дорогой человек!.. Не знаешь, что и сказать тебе – туда, в твою черную жуткую тьму небытия – не услышишь. Да и что тут скажешь? Ну, – хорошо, красиво, волнует, радует... Разве в этом дело?» [V, с. 165]. Форма в данном случае вступает в явное противоречие с содержанием. Прекрасно понимая, что его невозможно услышать, Семка, тем не менее, прямо обращается к умершему три столетия назад строителю храма: «Милый, дорогой человек!» После чего во внутренний монолог Семки подспудно вплетается голос мастера XVII века, а главное он приходит к пониманию тайны его творения. Живой контакт с прошлым утрачивается в тот момент, когда чиновник из облисполкома объясняет Семке, что никакой тайны не существует. Приладок вдоль стен нужен не для того, чтобы «убрать прямые углы – разрушить квадрат», как считал Семка: «Так как церковка маленькая, то надо было создать ощущение свободы внутри, а ничто так не угнетает, не теснит душу, как клетка-квадрат» [V, с. 165–166]. Сказочно прекрасная церковь, как доказывает работник исполкома, – всего лишь давно заброшенная усыпальница князей Борятинских, а приладок вдоль стен всего лишь поддерживает «основательно раздолбанный фундамент» [V, с. 171].

По верному замечанию Б. Акунина, «местом встречи с предшественниками для нас становятся чудом сохранившиеся старые кладбища, островки ступившегося и застоявшегося времени, где давно уже никого не хоронят» [Акунин, 2004, с. 8]. Это, конечно, так, вот только герои позднего Шукшина живут в эпоху, когда связь времен распалась окончательно, и все попытки восстановить ее безуспешны.

## 1. 20. Близкие контакты третьего рода: тема космоса

Для послесталинского периода истории СССР задачи по освоению космоса, безусловно, были приоритетными. На первом этапе развития отечественная космонавтика достигла небывалых высот. Ее успехи в 1950–60-х гг. вызывали законное чувство гордости за нашу науку – самую передовую в мире, но позже, в 1970-е – именно поражение в космической гонке нагляднее всего показало бесперспективность советского проекта в целом.

Шукшин, судя по всему, пристально следил как за победами, так и за провалами космической науки. Сохранилась, например, его рабочая запись 1961 года, посвященная Герману Титову [VIII, с. 313]. А племяннику писателя С. А. Зиновьеву запомнилась его эмоциональная реакция на катастрофу корабля «Союз–11» в июне 1971 года: «В то лето погибли три наших космонавта – Волков, Пацаев и Добровольский. <...> Он сильно расстроился. Сначала психовал: мол, наша наука такая бестолковая, что не может сделать надежных кораблей. Потом молчал. А потом сказал: “Жалко мужиков”» [Он похож на свою родину, 1989, с. 112]. Многочисленные отсылки к космическим новостям есть и в художественном творчестве Шукшина.

От каждого, кто обращался к космической теме в 1950–60-х гг., читатель мог ждать восторженного пафоса, и, как правило, в своих ожиданиях обманут не был. Не совпала с господствующей в советской литературе тональностью, очевидно, лишь деревенская проза. На фоне всеобщего энтузиазма скепсис писателей-деревенщиков выделялся особенно заметно.

Прорыв в космос совпал по времени с хрущевской оттепелью, с началом крушения железного занавеса. Полет Гагарина стал катализатором процесса трансформации советского хронотопа, на что справедливо обратили внимание в книге «60-е. Мир советского человека» П. Вайль и А. Генис: «В сознании утверждалось ощущение новых пространственно-временных отношений. <...> Для советского человека космос был еще и символом тотального освобождения» [Вайль, Генис, 1998, с. 15, 25].

Советский мир оттепельного периода – это открытая, расширяющаяся вселенная. Гражданину СССР еще вчера элементарное путешествие в Париж казалась доступно в той же мере, что путешествие в царство мертвых. «...Заграница – миф о загробной жиз-

ни. Кто туда попадает, тот не возвращается», – объясняет в «Золотом теленке» Шуре Балаганову Остап Бендер [Ильф, Петров, 1961, с. 350]. Ассоциация заграницы с загробным миром довольно устойчива, ее можно найти, например, и в «Самоубийце» Н. Эрдмана (1928): «– Мы сейчас провожаем Семена Семеновича <...> в мир, откуда не возвращаются. – За границу, наверно? – Нет, подальше...» [Эрдман, 1990, с. 125]. В начале же космической эры даже Луна и Марс представляются советскому человеку вполне доступными для посещения местами. Впрочем, – не только советскому. Известный американский психолог искусства Рудольф Арнхейм 11 октября 1959 г. записывает в дневнике: «С тех пор, как советская ракета облетела луну и вернулась на землю, мое восприятие нашего небесного спутника начало меняться. Я больше не вижу в нем небесное светило или место, которое я никогда не посету. Теперь Луна смотрится как ориентир на горизонте, далекий, но достижимый. Это путь, который ведет через космос к другим мирам» [Арнхейм, 2012, с. 18].

Деревенская проза столь радикальный пафос разрыва с почвой, разумеется, принять не могла. Ирония по поводу характерного для начала 1960-х гг. порыва к чужим мирам заметна, в частности, в рассказе Е. И. Носова «Есть ли жизнь на других планетах?» (1965). Героиня этого рассказа, узнав, что ее попутчик – лектор, мгновенно угадывает тему его будущей лекции.

«– Я лектор. Буду читать у вас лекции.

– На какую тему? Есть ли жизнь на других планетах?

– Да... А как вы угадали?

– Что ж тут угадывать? – усмехнулась Лена. – По вас видно. Какой-то вы... потусторонний» [Носов, 1965, с. 224].

Лектор Стремухов действительно убежден, что внеземная жизнь существует. Лена предпочла бы, чтобы Земля была единственным местом, где обитают люди. «– А мне не хочется, чтобы еще где-нибудь была жизнь», – перебивает Лена псевдонаучные рассуждения Стремухова, «космонавта... в мокрых брюках», как позже она его метко окрестит [Носов, 1965, с. 225, 227].

Анфиска, героиня другого произведения Е. И. Носова – повести «Шумит луговая овсяница» (1966) – вполне разделяет точку зрения Лены: «Вот песни по радио поют, – вздохнула Анфиска. – Про свиданье на луне. Глупости какие, господи! Земли, что ли, мало? Только любите по-хорошему» [Носов, 1989, с. 33].

Анфиска, вероятнее всего, говорит о популярнейшей песне Ларисы Мондрус «Милый мой фантазер» (музыка Э. Шварца на стихи А. Дмоховского), в которой тема встречи влюбленных на Луне проходит рефреном:

Где ж назначить мне свидание,  
Встречу назначить где?  
Где же с тобою встретится мне?  
Не под луною, а на Луне.

Ту же или очень похожую на нее песню подразумевает будущий инженер Серега из рассказа Шукшина «Воскресная тоска» (1962). Серега жестко критикует роман своего соседа по общежитию, небезосновательно подозревая, что положительные герои в произведении того склеены по модным шаблонам литературы начала шестидесятых: «– Песни, наверно, поют о спутниках. <...> Я бы за эти песенки, между прочим, четвертовал. Моду взяли! “Назначают свидание на Луне-е!..” – передразнил он кого-то. – Уже свиданье назначил! О! Да ты попади туда! Кто-то голову ломает – рассчитывает, а он уже там. Кретины!» И его приятель, начинающий писатель вынужденно соглашается: «Между прочим, насчет песенок – это он верно, пожалуй» [I, с. 84–85].

Как и писатели-деревенщики, Шукшин даже на рубеже 1950–60-х гг. не разделял космической эйфории, охватившего почти всех его современников.

Одна из песен на тему межпланетных путешествий не могла не привлечь особого внимания Шукшина, ведь называлась она – «Мой Вася» (музыка О. Фельцмана, стихи Г. Ходосова). Эта песня – типичный продукт оттепельного масскульта. Мотив полета на Луну появляется здесь в финале:

С тобою хорошо при лунном свете  
Мечтать о недалеком ясном дне,  
Когда начнутся путешествия в ракете,  
То самым первым будет на Луне  
Мой Вася!  
Он первым будет даже на Луне!

Симптоматично композиционное построение стихов Г. Ходосова. В первых куплетах его песни Вася предстает всего лишь в качестве тени трех знаменитостей пятидесятых: Жерара Филиппа («В кино смотрела я вчера Жерар Филиппа, / А все казалось мне, что это ты, / Мой Вася!»), Ива Монтана («И если слушала

я даже Ив Монтана, / То мне казалось, это ты поешь, / Мой Вася!»), Анатолия Ильина («И если сходу гол забил Ильин в ворота, / То мне казалось, это сделал ты, / Мой Вася!»). В расположении звезд важна их близость к советскому миру. Актер Жерар Филипп в советский космос никак не вписывается; Ив Монтан – «большой друг» СССР, уже втянут в зону притяжения советского; нападающий же сборной страны по футболу Анатолий Ильин находится внутри советской орбиты. В заключительном куплете песни центростремительное движение неожиданно сменяется центробежным: «мой Вася» наконец-то оказывается не вторым, а первым, но только – на Луне.

Шукшин упомянул песню «Мой Вася» дважды. Сначала – в первом варианте сценария «Посевная кампания» («Посевная», 1960) [I, с. 387]. Правда, в окончательном тексте Шукшин оставил название другой песни все того же О. Фельцмана – «Ландыши» [I, с. 265]. Писатель соблазнился прямолинейным контрастом. «Я не верю, что года / Гасят чувства иногда...» – должна была петь Гелена Великанова в сцене, где герой признается секретарю райкома в супружеской измене и сообщает о грядущем разводе. Оставив песню «Мой Вася», Шукшин добился бы более тонкого эффекта, примерно такого же, как в рассказе «Крыша над головой» (1970).

В самом конце этого рассказа автор пьесы «“Крыша” над головой» присылает в кружок художественной самодеятельности, где происходит читка его произведения телеграмму с уточнением: «Песню “Мой Вася” снимите. Точка. Героиня поет: “Вот кто-то с горочки спустился”. Точка. Желаю удачи. Копылов» [V, с. 97]. Тема рассказа «Крыша над головой» – крах патриархальной крестьянской семьи. Символом этого краха становится поджог героем построенного собственными руками дома. Шукшин предельно обостряет проблему раскрестьянивания, отрыва сельских жителей от земли. Его Иван – уже не крестьянин. «Крестьян теперь <...> нет – колхозники», – уточняет «специалист по вопросам старины» Елистратыч [V, с. 92]. Но беда в том, что Иван даже уже и не колхозник, он – бездомный солдат [V, с. 96]. Становится понятна причина выбора песни «Вот кто-то с горочки спустился». В контексте сюжета пьесы «“Крыша” над головой» песня «Мой Вася» приобрела бы нежелательный для областного драматурга смысл, ведь получалось, что «первым будет на Луне» человек, сжигающий свой дом. Реальность, впрочем, перечеркнула надежды «моего Васи» хоть раз

стать первым, а не вторым. Незадолго до публикации рассказа «Крыша над головой» первым на Луне побывал вовсе не Вася, а Нил Армстронг.

Для писателей-деревенщиков космическая тема периферийна. В произведениях же Шукшина присутствует устойчивый комплекс мотивов и образов, складывается своего рода «космический текст» или «космический миф». Существенная деталь этого текста – на Луну предлагают лететь только те шукшинские персонажи, которые не сумели наладить жизнь на земле.

Старающийся укорениться в жизни Пашка Любавин с раздражением реагирует на совет Ивана думать про луну, чтобы отвлечься от мыслей о своей несчастной любви:

«– Спи, – посоветовал Иван. – Или думай про луну вон... Там, говорят, холодище!..

– На луне?

– Ага.

– Я ему одно, он – другое. На кой она мне, луна, сдалась? Тут на земле никак не устроишься...» [II, с. 371].

И, напротив, неприкаянные персонажи из повести для театра «А поутру они проснулись...», чтобы отрешиться от земных проблем, совсем не прочь поговорить о луне. «Сухонький» очень темпераментно нападает здесь на советских ученых, проигравших в «лунной гонке» американцам: «До сих пор на луну не высадились, а по вытрезвителям бегаете. На луну лететь надо, вот что! – сухонький чего-то осмелел и стал кричать на социолога. – Взяли моду – рису-уют, высмеивают... А на луну кто полетит?! Пушкин? Чем рисованием-то заниматься, на луну бы летели. А то на луну вас не загонишь, а по вытрезвителям бегать – это вы рады без ума. Чего тут хорошего? – бегаете... Чего тут интересного? Ничего тут интересного нет – хворают люди, и все. Тяжело людям, а вы бегае-те с вопросами. На луну надо лететь!» [VII, с. 257]. Примечательно выражение «сухонького» – «на луну вас не загонишь». У Шукшина на Луну надо «загонять».

В повести-сказке «Точка зрения» (1974) в соцреалистической версии развития сюжета Невеста вспоминает пожилого соседа: «– Когда я еще была маленькой, – заговорила Невеста, – дядя Семен водил меня в планетарий, показывал на Луну и говорил: “Учтите, вы там будете”. И плакал» [III, с. 278]. Семен Кузьмич, уподобленный ни много ни мало Циолковскому [III, с. 278], плачет, естест-

венно, от умиления и радости. Однако, поскольку формулировка «Учтите, вы там будете» звучит скорее угрожающе, его слезы поколению покорителей космоса ничего хорошего не предвещают.

«Шукшин наделяет <...> Луну значением, связанным с ее “чуждостью”» [Скубач, 2006, с. 103]. При этом тему чужой Луны писатель, «как правило, контаминирует с мотивом чуждости героя, понимаемым в аспекте этическом как морально-нравственная его несостоятельность» [Скубач, 2006, с. 103]. Пожалуй, отчетливее всего этот параллелизм между «чуждостью Луны» и «чуждостью героя» прослеживается в рассказе «Срезал» (1970).

Глеб Капустин «срезает» «кандидата» Константина Ивановича в споре о проблемах освоения космоса. Выбор именно этой темы, конечно, не случаен. Глеб Капустин явно испытывает к космической тематике повышенный интерес. После первого предварительного вопроса о «первичности духа и материи» он требует от «кандидата» философского определения понятия невесомости, а кульминацией разговора становятся рассуждения Глеба Капустина о возможной встрече человека с обитателями Луны.

Полет американского «Аполлона 11» несомненно, стал важнейшим событием 1969 года. Маленький шаг астронавта Н. Армстронга по поверхности Луны стал, по его собственному точному выражению, «гигантским прыжком для всего человечества». Правда, в советской прессе успех американской космонавтики постарались не заметить. Сообщения о полете американских астронавтов были оттеснены на последние полосы – обычный прием идеологической борьбы. Газета «Правда», например, 22 июля 1969 г. опубликовала небольшую заметку «Земляне на Луне» только на пятой странице, а первая полоса вышла под «шапкой» «Братский привет народной Польше». Преодолеть беспредельные космические расстояния оказалось легче, чем сблизить позиции двух враждебных идеологий.

Р. Барт в 1954 г. в связи с массовым распространением сообщений о летающих тарелках писал: «Тайна “летающих тарелок” была изначально земной: как полагали, тарелки прилетают из неведомой советской сферы, чьи намерения столь же темны, как и намерения инопланетян. Однако уже в такой форме мифа содержалась возможность его космической разработки; летающая тарелка потому столь легко превратилась из советского летательного аппарата в марсианский, что в западной мифологии мир коммунизма

фактически считается столь же чуждым, как мир инопланетный; СССР – это нечто среднее между Землей и Марсом» [Барт, 1996, с. 86]. Советская мифология ничем от западной не отличается. Для журналистов «Правды» вступить в контакт с инопланетянами было бы, наверное, гораздо легче, чем найти общий язык с идеологическими противниками из Америки.

Среди комически нелепых вопросов, заданных Глебом Капустиным «кандидату», только один можно признать по-настоящему философским: «Готовы мы, чтобы понять друг друга?» [V, с. 76]. Ясно, что вопрос этот относится, не к фантастичным селенитам, а к вполне реальным жителям земли, и ответ на него может быть только отрицательным: «Не готовы». В рассказе «Срезал» изображена ситуация полной декоммуникации, никто никого не слышит, не понимает и даже не пытается понять. «...Не понял кандидат», «...опять не понял кандидат», – эти и подобные им авторские реплики тому свидетельство [V, с. 74].

Космическая тема почти автоматически предполагает обсуждение проблемы контакта с обитателями инопланетных миров. Начало космической эры прошло под знаком ожидания «Ближних контактов третьей степени». В художественном мире Шукшина контакт чаще всего невозможен.

Мысль о недостижимости полноценного общения с братьями по разуму легла в основу наброска «Как сложили анекдот» из цикла «Выдуманные рассказы»: «Про луну... Один человек добывал какую-то бумажку (справку), измучился, устал, обозлился и “склад” анекдот: “Подлетают к луне, а там спрашивают: “А у вас справка с места жительства есть?”» [IX, с. 59]. Контакт с лунными аборигенами не налаживается по двум причинам. Во-первых, как ни странно, из-за общности менталитета землян и селенитов: лунные бюрократы абсолютно тождественны земным. А во-вторых, ни у одного шукшинского «космонавта» нет справки с места жительства, так как нет и самого места жительства. Мотив бездомности варьируется Шукшиным в пределах широкого диапазона – вплоть до крайнего проявления в последней, незаконченной повести «А поутру они проснулись...», где герой не знает даже названия города, в вытрезвителе которого проснулся поутру [VII, с. 238].

Неудачная попытка контакта скрывается, согласно гипотезе героя рассказа «Капроновая елочка» (1966), за взрывом Тунгусского метеорита:

«...В девятьсот восьмом году не метеор в тайгу упал, а люди какие-то к нам прилетали. С другой планеты, – заговорил Павел, обращаясь к Федору.

– Ерунда все это, – авторитетно заявил ухажер. – Фантазия.

– Что-то у них испортилось, и произошел взрыв – малость не долетели, – продолжал Павел, не обращая внимания на замечания ухажера. – Как считаешь, Федор?

– А я откуда знаю?

– По-моему, люди были, – сам с собой стал рассуждать Павел. – Что-нибудь не рассчитали... Могло горючего не хватить» [III, с. 44].

Павел, объясняя причину тунгусской катастрофы, почти словно повторяет слова Гриньки Малюгина из одноименного рассказа (1962) и Пашки Колокольникова из киноповести «Живет такой парень» (1964). «Меня же на Луну запускали, – рассказывает каждый из героев. – Долетел до половины, и горючего не хватило» [I, с. 179, 302]. В «Капроновой елочке» «малость не долетели» до Земли люди с другой планеты, и «малость не дошел» до Буланово к своей возлюбленной городской ухажер. Только полпути до Луны преодолел, да и то в своих фантазиях, Гринька Малюгин, и его вообразимый роман с ленинградской журналистской развивается по той же модели. Космические коллизии – не что иное, как проекция коллизий земных.

В сознании и в бессознательном поколения, к которому принадлежал Шукшин, инопланетяне – эрзац-заменитель Отца и Бога. Хорошо иллюстрирует этот круг представлений заключительная сцена «Соляриса» (1972) А. Тарковского, где возникает образ Блудного сына, припадающего к ногам фантомного Отца, порожденного инопланетным разумом, – прозрачная отсылка к картине Рембрандта и к евангелисту Луке.

Шукшин прекрасно осознает религиозный характер всеобщей жажды встречи с внеземными цивилизациями. У него в рассказе «Верую!» (1971) даже поп предлагает верить не в Бога, а в «космос и невесомость!» [V, с. 229].

Не без иронии воспроизводит писатель псевдонаучные мечты о всемогущих гуманоидах, готовых облагодетельствовать человечество, в рассказе «Космос, нервная система и шмат сала» (1966). Между стариком Наумом Евстигнейчем и его квартирантом, восьмиклассником Юркой нет ничего общего, что хоть как-то сближало бы их. Сходятся они только в одном – в отрицании Бога. «Нет у него», – безапелляцион-

но заявляет Юрка. «Странно, но старик в бога тоже не верит», – считает необходимым проинформировать автор [III, с. 9]. Любопытно, что при столь недвусмысленном решении религиозной проблемы, Юрка и Наум Евстигнейч почему-то, как подчеркивает Шукшин: «Частенько возвращались к теме о боге» [III, с. 10]. Вся непоследовательность атеистической позиции героев выявляется в том момент, когда разговор о Боге плавно перетекает у них в разговор о космосе. Юрка рисует перед стариком захватывающую картину светлого будущего. Причем человечеству даже не надо прикладывать никаких усилий, все блага цивилизации будут получены из рук инопланетян. Обычный путь научно-технического прогресса кажется Юрке слишком медленным: «Быстрее будет построить такой космический корабль, который долетит до Галактики» [III, с. 11–12]. Выросшему без отца, лишенному веры в Бога, Юрке только и остается уповать на мифических инопланетян: «Может, где-нибудь есть такие человекоподобные, что мы все у них поучимся. Может, у них все уже давно открыто, а мы только первые шаги делаем. Вот и получится тогда то самое царство божие, которое религия называет – рай» [III, с. 11]. Искомая цель не нова – обретение царства божия, вот только способ достижения этой цели не совсем традиционный. В утраченный рай человечество приведет не вера, не трудная работа над самоусовершенствованием, а добрые и заботливые инопланетяне.

## ГЛАВА II

### В. М. ШУКШИН В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

#### 2. 1. Вернуться в Русь: поэтика исторической географии

Активная фаза творчества Шукшина оказалась очень непродолжительной, вместившись в промежуток между 1961 и 1974 гг. Краткость писательского пути, однако, вовсе не означает, что шукшинская художественная система за эти неполные полтора десятка лет не претерпевала никаких изменений. Напротив, творческая эволюция писателя была на редкость стремительной. Наряду с другими составляющими поэтики Шукшина существенной трансформации подверглась и его художественная география.

Со школьных времен у будущего писателя сформировался устойчивый интерес к географии, ставшей одним из его любимых учебных предметов. По весьма правдоподобному предположению Д. В. Марьина, самым первым творческим проектом Шукшина мог быть воображаемый «дневник путешествий по городам СССР», созданный для участия в конкурсе журнала «Затейник» в 1947 году [Марьин, 2015, с. 21]. Впоследствии биография Шукшина – режиссера и актера – будет связана уже не с виртуальными, а с настоящими путешествиями по многим городам Советского Союза и Европы.

Хотя в своих произведениях Шукшин чаще всего использует подлинные топонимы, его географическая топика далека от реальной.

Поэтика раннего Шукшина ориентирована на соцреалистический канон, что определило сильную степень идеологизации его рассказов начала шестидесятых годов. В них предстает специфически советская картина мира, «единое гомогенное советское пространство» [Куляпин, Скубач, 2013, с. 22]. Даже если действие рассказа разворачивается в далекой сибирской деревушке, в тексте незримо присутствует образ всей советской страны – «весь СССР». Так, в частности, организовано художественное пространство рассказа «Светлые души» (1961), в котором Михайло Беспалов объясняет жене насущную потребность в рекордных урожаях пшеницы: «Весь СССР прокормить – это... одна шестая часть» [I, с. 74].

Формула «СССР – одна шестая часть земли» своей популярностью во многом обязана стихотворению С. Есенина «Русь советская» (1924).

Но и тогда,  
Когда во всей планете  
Пройдет вражда племен,  
Исчезнет ложь и грусть, –  
Я буду воспевать  
Всем существом в поэте  
Шестую часть земли  
С названьем кратким «Русь»

[Есенин, 1966–1968, т. 3, с. 24].

«Русь советская» – очевидный оксюморон. Есенин парадоксально соединяет древность с современностью, национальное с интернациональным, русское с советским. Нечто подобное можно будет обнаружить и в творчестве Шукшина, но пока, в рассказе «Светлые души» писатель создает образ однородно советского пространства.

Впрочем, спустя всего несколько лет Шукшин уже иронизирует по поводу стереотипов официозной литературы, оказавших столь заметное влияние на его первые произведения.

Герой рассказа «Непротивленец Макар Жеребцов» (1969) подобно Михайле Беспалову из «Светлых душ» мыслит масштабами всей советской страны:

«Макар подходил к пряслу, вешал свою сумку на колышек, закуривал.

– Сколько у нас, в СССР, народу?

Старуха не знала.

– Дьявол их знает, сколько? Много небось.

– Много. – Макар тоже точно не знал, сколько. – И всем надо выдать пенсию...» [V, с. 28].

Для Макара Жеребцова, как и Михайло Беспалова, СССР – некая абстракция: «много» и «одна шестая часть» в данном случае инвариантные понятия. Разница в том, что беспокойство Макара за всех жителей страны притворное. Абсурдна его реплика о необходимости выдать пенсию «всем», ведь получается, что каждый гражданин СССР – пенсионер, каждый находится на иждивении у государства. При этом показушная забота обо всех – это повод не заботиться о каждом.

В написанной в 1966–67 гг., но опубликованной лишь в последний год жизни писателя повести-сказке «Точка зрения» пародируется знаменитая строчка из «Авиамарша» Ю. Хайта и П. Германа: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью». Жест для тех времен достаточно смелый. В одной из сцен повести «некто хромой и бойкий» рассказывает Пессимисту про «волшебный мир»:

«← Кстати, что это за волшебный мир? Что вы там делаете? – поинтересовался Пессимист.

– Мы хотим жизнь превратить в сказку!

– Да?

– Да!

– Хотел бы я знать, как вы это болото превратите в сказку. Бульдозерами, что ли? Засыпете?

– Это не ваше собачье дело! – почему-то вдруг обозлился Некто» [III, с. 286].

Сходство между «волшебным миром» повести и «страной чудес» (как частенько называли СССР) не только в самом стремлении превратить жизнь в сказку, но и в средствах достижения цели, а, самое главное, в специфичности этой сказки. «Видите ли, в той сказке, которую мы хотим создать, предполагаются... как бы это выразиться... представители темных сил, что ли», – разъясняет Некто. Довершает картину признание «хромого и бойкого»: «В нашем волшебном мире <...> много пьют» [III, с. 286].

Подобно многим современникам к неприятию советского строя Шукшин придет после разоблачения сталинского культа личности на XX съезде КПСС. До 1956 года он склонен не замечать противоречий между русским и советским. Будучи членом бюро ВЛКСМ постановочного факультета ВГИКа, Шукшин активно участвовал в борьбе с увлечениями западной культурой. В письме к И. П. Попову (ориентировочно датируется 1955 г.) Шукшин сетует: «Попробовал развернуть кампанию против стилиг – в райкоме получил благодарность, в институте врагов» [IX, с. 159]. Поразительно, но включившись в комсомольскую антизападническую агиткампанию 1954–1955 гг. Шукшин отстаивает культуру даже не России, а Руси. В незаконченной статье «Мода...» (1969) он вспоминал то время: «Я, например, так увлекся этой борьбой, так меня раззадорили эти “узкобрючники”, что, утратив, еще и чувство юмора, всерьез стал носить... сапоги. Я рассуждал так: они копируют Запад, я “вернусь” назад, в Русь» [IX, с. 42].

Конечно, довольно часто «Русь» в текстах Шукшина – это всего лишь элемент устойчивых словосочетаний. Например, регулярно встречается у него выражение «матушка-Русь». Однако и этому стереотипу обороту речи писатель сумел придать концептуальное значение.

Во второй книге романа «Любавины» «матушка-Русь» фигурирует в лексиконе абсолютно противоположных героев – шофера Ивана Любавина и учителя Юрия Александровича.

Под впечатлением от встречи со своим дядей Николаем Поповым Иван размышляет: «До чего ж простецкий мужик! Пустили же такого в свет белый – умного русского хорошего человека. А теперь он пустит – пятерых сразу, если не больше, тоже таких же неглупых, добрых... Сильна матушка Русь. Неистребима» [II, с. 321]. Чрезмерная пафосность и некоторая книжность выражений, в целом нехарактерных для Ивана Любавина, выдают присутствие во внутреннем монологе героя авторского голоса.

Юрий Александрович – персонаж однозначно отрицательный. Не без иронии Шукшин излагает замысел книги, которую тот собирается написать: «Приехав в Сибирь, учитель Юрий Александрович решил писать книгу. С ходу. А что? И пусть в редакции журнала или издательства попробуют отнестись к ней неуважительно. Называться она будет “Даешь Сибирь!” или “Дорогу осилит идущий (Записки учителя)”. Начнется книга с того, как героя – “я” – провожают в Сибирь. Потом размышления в купе, на верхней полке... А за окном поля и поля. Велика ты, матушка-Русь! Дорожные знакомства. Перевалили Урал... Когда проезжали столб “Европа – Азия”, крики “ура”, смех, шутки. А кто-то плачет (как потом выяснилось, девушка-десятиклассница, сбежавшая из дома в Сибирь: ей, видите ли, страшно стало). Опять дорожные знакомства – скуластые сибиряки, ужасно темные и добрые. Тоска и размышления на верхней полке интеллектуального, чуть-чуть оппозиционного “я”» [II, с. 421]. Нетрудно заметить, что весь фрагмент – набор самых затертых стереотипов, и «матушка-Русь» оказывается в их числе. Это, впрочем, не помешало Шукшину в киноповести «Печкилавочки» использовать восклицание Юрия Александровича уже в поле авторской речи:

«Велика матушка-Русь!

И на восходе солнца, и на заходе солнца, и белым днем и ночью – идут, идут, идут поезда. И куда только едут люди? Куда-то все едут, едут...» [V, с. 288].

И, наконец, в рассказе «Чужие» (1974) писатель также не смог обойтись без все того же штампа. Последняя фраза последнего рассказа Шукшина выглядит так: «Вот уж чужие так чужие – на веки вечные. Велика матушка-Русь!» [VII, с. 114]. Клише «Велика матушка-Русь» появляется у Шукшина в тех случаях, когда речь заходит о раздробленности страны и разобщенности нации, и тут уже не важно, кто говорит – герой или автор.

В 1970 году Шукшин делает в рабочей тетради запись, в которой со всей откровенностью выразил свою боль за судьбу отечества: «Разлад на Руси, большой разлад. Сердцем чую» [VIII, с. 316]. Именуя Советский Союз Русью, писатель перебрасывает мостик из древней истории в современность.

Вообще, Шукшин склонен к циклизации исторических событий. Студент-заочник Николай из раннего рассказа Шукшина «Экзамен» (1962) воспроизводит в ответе шаблоны «дурацкого», по определению профессора Григорьева, предисловия к «Слову о полку Игореве»: «– ...Князья были разобщены, и... В общем Русь была разобщена, и когда половцы напали на Русь...» [I, с. 90]. С оценкой профессора нельзя не согласиться, что не отменяет правоты неведомого автора предисловия. Более того, к середине XX века разобщенность в русском обществе стала еще глубже. Узнав от Николая, что семеро солдат, когда-то вместе бежавших из немецкого плена, не поддерживали и не поддерживают никаких отношений, профессор растолковывает этот факт: «Конечно. Это все, дорогой мой, очень русские штучки. А вы еще “Слово” не хотите читать. Да ведь это самая русская, самая изумительная русская песня» [I, с. 94].

Необычность хромотопической модели Шукшина заключается в том, что при максимальном ослаблении горизонтальных связей связи вертикальные в ней очень прочны. В советском социуме начала шестидесятых люди разъединены, но зато они с легкостью отождествляют себя с обитателями Киевской Руси. Профессору Григорьеву на берегу Днепра кажется, что он «там ходил когда-то. Давно. Во времена Игоря» [I, с. 93], а студент-заочник настойчиво отождествляется и с автором «Слова...», и самим князем Игорем.

«– Как чувствовал себя в плену князь Игорь?! – почти закричал профессор, опять испытывая прилив злости. – Как чувствует себя человек в плену? Неужели даже этого не понимаете?!»

Студент стоя некоторое время непонятно смотрел на старика ясными серыми глазами.

- Понимаю, – сказал он.
- Так. Что понимаете?
- Я сам в плену был.
- Так... То есть как в плену были? Где?
- У немцев.
- Вы воевали?
- Да.

Профессор внимательно посмотрел на студента, и опять ему почему-то подумалось, что автор «Слова» был юноша с голубыми глазами. Злой и твердый» [I, с. 91].

В журнальной публикации рассказа выстраивалась еще более сложная схема. «Крепкое, строгой чеканки лицо» Николая вызывало у профессора ассоциацию не только с автором «Слова» [I, с. 90], но и с Лермонтовым [I, с. 353]. Двойниками оказываются все: и автор «Слова», и князь Игорь, и Лермонтов, и профессор, и студент. Персонажи максимально сближены по той простой причине, что все они русские люди.

Хрущевская «оттепель» стала катализатором процесса утраты советской идентичности и стимулировала поиски какой-то иной ее формы. Шукшинская «Русь» – это, как раз, попытка конструирования идентичности нового типа.

«Шукшин никогда об этом прямо не писал, но можно предположить, что идеалом общественного устройства была для него вольная Русь, Беловодье, которое много веков искали на Алтае предки его земляков», – считает А. Н. Варламов [Варламов, 2015, с. 189]. Если гипотеза биографа Шукшина и верна, то надо признать, что писатель скоро убедился в утопичности этого идеала.

В пустую и бессмысленную риторику выливается спор о Руси героев рассказа «Гена Пройдисвет» (1973). Социальный маргинал Гена без всяких на то оснований заявляет: «за мной – Русь». «Речь идет о Руси! А этот... деляга, притворяться пошел. Фраер, – обличает Гена вдруг уверовавшего дядю. – Душу пошел насилловать... уважения захотел... Врать начал! Если я паясничаю на дорогах, – Генка постучал себе с силой в грудь, сверкнул мокрыми глазами, – то я знаю, что за мной – Русь: я не пропаду, я еще буду человеком. Мне есть к кому прийти! – Генка закричал, как на базаре, как на жадную, бессовестную торговку закричал, когда вокруг уже собрались люди и уже все равно и не стыдно кричать» [VI, с. 119].

Собственное желание «вернуться назад в Русь» Шукшин высмеивает дважды: в публицистическом тексте (в статье «Мода...») и в художественном (в рассказе «Мастер», написанном в 1969 году, опубликованном в 1971).

XVII век, по Шукшину, стал переломным в русской истории. Именно тогда кончилась Русь и зародилась Российская империя, доказывает Шукшин-историк в авторском отступлении из романа «Я пришел дать вам волю»: «“Тишайший” много строил, собирал, заводил, умирал... Придет энергичный сын, и станет – империя; однако все или почти все – много – было готово к тому. Ведь то, что есть суть и душа империи – равенние миллионов на фигуру заведомо среднюю, унылую, которая не только не есть личность, но и не хочет быть ею, из чувства самосохранения, – с одной стороны, и невероятное, необъяснимое почти возникновение – в том же общественном климате – личности или даже целого созвездия личностей ярких, неповторимых – с другой стороны, ведь все это, некоторым образом, было уже на Руси при Алексее Михайловиче, но только еще миллионы не совсем подравнялись, а сам Алексей Михайлович явно не дотянул до великана. Но бородатую, разопревшую в бане лесовую Русь покачнул все-таки Алексей Михайлович, а свалили ее, кажется, Стенька Разин и потом, совсем – Петр Великий» [IV, с. 228-229].

Данный контекст раскрывает смысл мечты писателя Николая Ефимыча из рассказа «Мастер» перенестись именно в XVI век: «непревзойденный столяр» Семка Рысь создает в его городской квартире искусную имитацию деревенской избы шестнадцатого века. Однако для того, чтобы «вернуться в Русь» мало носить сапоги или настелить некрашеных плах на паркет. Результаты экспериментов двух писателей смехотворны. Особенно курьезно выглядит затея Николая Ефимыча. Шестнадцатый век выбран им еще и потому, что это эпоха «Домостроя», но в интерьере избы-симулякра патриархальных отношений не наладить. Отголосок «крупного разговора», невольно подслушанный Семкой, недвусмысленно свидетельствует совсем не о «домостроевских» отношениях в семье писателя. Никакой он не хозяин дома, порыв к «древней воле» (А. Блок) обернулся для него кабалой.

Помимо Николая Ефимыча – идеолога эмиграции в прошлое, и Семки – исполнителя проекта, вернуться в Русь явно замышлял и безымянный мастер, построивший Талицкую церковь. Способ, вы-

бранный им, внешне ничем не отличается от Семкиного – создание «более или менее точной копии» древности. В качестве образца архитектор XVII века выбирает «Владимирский храм Покрова. Двенадцатый век» [V, с. 171]. Мотивы этого выбора понятны – ведь аналогия между эпохой дробления Руси на самостоятельные княжества и «бунташным веком» буквально напрашивается.

Вместо привычного линейного развертывания истории в хронологическом порядке писатель предлагает неомифологическую концепцию, ориентированную на «...представление о времени как о некоем “колебании” между полюсами» [Мелетинский, 2012, с. 158].

Реактуализация событий – это не просто их повторение. Ограниченные материальные возможности князей Борятинских позволили заказать лишь уменьшенную и ухудшенную копию храма Покрова на Нерли. Замысел строителя, как убеждается Семка, остался недо воплощенным, а после превращения Талицкой церкви в родовую усыпальницу Борятинских она еще и «слегка покосилась на один бок» [V, с. 171]. Эти и некоторые другие детали – ясные приметы оскудения русского мира. В XX веке темпы деградации становятся устрашающими.

Среди рабочих записей Шукшина за 1970 год есть цитата из стихотворения Есенина «Устал я жить в родном краю» (1916): «А Русь все так же будет жить: плясать и плакать под забором!» [VIII, с. 316]. Сознательно или нет, но Шукшин искажает есенинские строки. У Есенина было: «А месяц будет плыть и плыть, / Роняя весла по озерам, / И Русь все так же будет жить, / Плясать и плакать у забора» [Есенин, 1966–1968, т. 1, с. 194]. Разумеется, «плакать у забора» и «плакать под забором» – это далеко не одно и то же.

## **2. 2. Да, скифы – мы: проблема сибирской идентичности**

В легендарной биографии Шукшина, заметно отличающейся от настоящей, его сибирское происхождение сыграло решающую роль в выборе жизненного пути. Судьбоносными для будущего кинорежиссера стали три московские встречи с земляками. Первой в этом ряду была встреча с Иваном Пырьевым. Шукшин много раз рассказывал о ней друзьям и знакомым, и даже упомянул ее весной 1971 года в разговоре с корреспондентом газеты «Московский ком-

сомалец». «– Василий Макарович, а как Вы пришли во ВГИК?» – спросил журналист. «– Случайно, – ответил Шукшин. – Я переменял кучу профессий и все же никогда не думал, что буду снимать фильмы.

После войны я совсем пацаном ушел из села. <...> Исколесил всю страну и как-то раз очутился в Москве.

Помню, нужно было мне где-то переночевать, а денег не было. Пристроился я на скамейке на набережной. Вдруг около меня остановился какой-то человек, покурить, видно, вышел. Познакомились. Оказались земляки. Он тоже из Сибири, с Оби. Он узнал, что я с утра не ел, повел меня к себе. Допоздна мы с ним чай гоняли и говорили, говорили...

Это был режиссер Иван Александрович Пырьев. Он мне рассказывал о кино, о жизни. Что-то у него тогда не ладилось, вот и выложилась он перед незнакомым парнишкой. Когда мы встретились лет через десять, он меня и не узнал, а я этот разговор навсегда запомнил» [VIII, с. 113–114].

От читателей «Московского комсомольца» Шукшин по вполне понятным причинам скрыл некоторые досадные детали происшествия, представив его почти в идиллическом свете. А вот по свидетельству В. Белова, этот свой «первый московский визит Макарыч не мог вспоминать без горечи» [Белов, 2000, с. 119]. Своему другу Шукшин поведал совсем другую историю: «Пырьев тоже с бабой скандалил. Зверь-баба, выгнала нас обоих, когда я по-сибирски затесался в квартиру. До сих пор стыдно... Я-то думал, что уж Пырьев-то... А им тоже жена командовала» [Белов, 2000, с. 152].

Трудно сказать, была ли эта встреча? Никаких объективных свидетельств о ней нет. Сомнения усиливаются еще и из-за того, что Шукшин рассказывал о своем знакомстве с Пырьевым всякий раз по-новому. Однако полностью игнорировать так настойчиво воспроизводимый Шукшиным сюжет нельзя. Пожалуй, прав А. Варламов, считающий, что встреча с земляком все же была (по его версии – в 1949 году), Шукшин о ней не забыл, и «...в нужный момент воспоминание выстрелило, направило его во ВГИК на режиссерский факультет, и в этом смысле не Михаил Ильич Ромм, а Иван Александрович Пырьев стал самым первым шукшинским искусителем...» [Варламов, 2014, с. 90]. Во всяком случае, с точки зрения самого Шукшина дело обстояло именно так.

Вторым сибиряком, определившим путь Шукшина в мир кино, был, согласно легенде, Е. Евтушенко. Во дворе Литинститута, куда

Шукшин летом 1954 года пришел подавать документы, к нему, якобы, «...подошел молодой Евгений Евтушенко, чья поэтическая звезда уже начинала всходить и чья эстрадная популярность была уже не за горами (Шукшин, разумеется, о Евтушенко-поэте ничего тогда не слышал, он для него был студент Литинститута из “земляков-сибиряков”).

Молодой Евтушенко разговорился с “простым парнем”, внимательно оглядел нелепый – полусолдатский-полуматросский, составленный частью из собственной форменной одежды и военной, неплохо сохранившейся в нафталине (или дусте?) на дне сундука одежды деда – наряд Шукшина и полусерьезно-полушутя изрек: “Иди-ка ты, паря, во ВГИК, на режиссерский. Там сейчас борются с формалистами и космополитами, там такие, как ты, “рабочекрестьяне”, нужны...”. А Шукшин, как он рассказывал потом Ю. Скопу, прикинулся сермягой – не знаю-де и не ведаю, что это и за институт-то такой, что за профессия такая – режиссер, – и расспросил у “земели” некоторые подробности, а потом тут же поехал в неведомый вуз подавать документы» [Коробов, 2009, с. 76].

Относительно реальности этой встречи сомнений еще больше, но что характерно – ни Шукшин, ни Евтушенко слухи о ней никогда не пытались опровергнуть, и тот, и другой сделали эту историю частью своего биографического мифа. С этим, бесспорно, надо считаться.

Председателем комиссии на вступительных экзаменах Шукшина во ВГИК был еще один его земляк – Н. Охлопков. Он предложил абитуриенту разыграть, вроде бы, совсем несложный для настоящего сибиряка этюд, с которым Шукшин, тем не менее, не справился. «И, конечно, не забуду, как на собеседовании во ВГИКе меня Охлопков – сам! – прикупил... – поделился Шукшин с Ю. Скопом. – Я приехал в Москву в солдатском, сермяк сермяком... Вышел к столу, сел. Ромм о чем-то пошептался с Охлопковым, и тот, после, говорит: “Ну, земляк, расскажи-ка, пожалуйста, как ведут себя сибиряки в сильный мороз?” Я это напрягся, представил себе холод и ежиться начал, уши трепать, ногами постукивать... А Охлопков говорит: “А еще”. Больше я, сколь ни думал, ничего не придумал. Тогда он мне намекнул про нос, когда морозно, ноздри слипаются, ну и трешь нос-то рукавичкой... “Да, – говорит Охлопков, – забыл...”». А затем последовал откровенно издевательский вопрос: «Слышь, земляк, а где сейчас Виссарион

Григорьевич Белинский работает? В Москве или Ленинграде?» [Скоп, 1984, с. 91–92].

Помощь от земляков приходит к Шукшину всегда с каким-то подвохом, поэтому, чувство горечи могла оставить каждая из упомянутых встреч. Несмотря на это, понятие «земляк» для Шукшина – одно из самых дорогих. Не зря почти все его герои – сибиряки. Е. Громов в статье о проблеме национального характера в творчестве Шукшина заметил: «Большинство шукшинских героев носят, по образному выражению Сергея Залыгина, кирзовые сапоги, они либо живут в родном селе Шукшина Сростки и соседних деревнях, либо родом оттуда, либо как-то еще связаны с Алтаем, Сибирью» [Громов, 1979, с. 18].

Любая встреча с земляком для Шукшина – радостное событие. Многим мемуаристам запомнились такие эпизоды. Александр Саранцев вспоминает, как познакомился с Шукшиным в коридорах ВГИКа: «Видели бы вы, как он обрадовался, когда услышал, что я тоже с Алтая! Это ж на самом деле редкость – встретить земляка во ВГИКе! Все равно что родного человека встретишь» [Гришаев, 1989, с. 108].

Весной 1974 года Шукшин подарил М. Ульянову сборник своих рассказов с неожиданно теплой, удивившей актера надписью: «Михаилу Ульянову – земляку, коллеге, художнику – с дружбою. В. Шукшин». Показательно, что в отличие от Шукшина, трактующего понятие «земляк» расширительно, Ульянов высказывается по этому поводу гораздо осторожнее: «...очевидно, такая у него была светлая минута, так ему было хорошо, что он и в самом деле расщедрился. Что же касается землячества, упомянутого им, то оно у нас довольно относительное – только сибирское: я – из Омска, Василий Макарович – с Алтая» [Ульянов, 1979, с. 313]. «Светлая минута», о которой говорит Ульянов, – общение с земляком, пусть и «относительным».

На собеседовании с Н. Охлопковым и М. Роммом Шукшин роль сибиряка провалил, и урок оказался не впрок. В дальнейшем он в этом образе был тоже не всегда убедителен – как в жизни, так и на экране. Амплу «простого человека», «представителя народа» стало для Шукшина-киноактера едва ли не главным, при этом, по авторитетному мнению Н. Зоркой: «Ему не надо ни грима, нет нужды обживать костюм. Поднятые в метель уши меховой шапки, движение, каким закуривает папиросу на ветру в сочетании

с его, шукшинским материалом, – и на экране сибиряк рабочий». «Однако, – продолжает киновед, – достоверность – это первое показание и условие кинематографического таланта – само по себе еще не дает экранных характеров. Их и нет в тех ролях, где Шукшин оставался на типажном уровне» [Зоркая, 1979, с. 147, 148].

Сокурсник Шукшина по ВГИКу Александр Гордон, не без иронии, назвал Шукшина «сибирским медведем»: «Роста Василий был среднего, даже чуть ниже – хотя и “сибирский медведь”, но на богатыря не походил. Здоровье и в институте было уже неважное, болел язвой желудка» [Гордон, 2007, с. 50]. Кавычками А. Гордон подчеркнул ироническое отношение к попытке Шукшина в повседневной жизни следовать киноштампам. Роль «сибирского медведя» вне экранного времени Шукшину явно не по плечу.

На раннем этапе творчества проблема сибирской идентичности Шукшиным не была решена. Он – во власти самых избитых шаблонов. Стереотип номер один, над которым и иронизирует А. Гордон: сибиряк должен быть «звероватый». Даже М. Горький в «Рассказе о безответной любви» (1923) не удержался от этого определения: «...в Томске, началась для меня иная жизнь, хуже или лучше – не могу сказать. Народ в Сибири грубый, звероватый, но Лариса Антоновна хорошо играла там Нору и очень понравилась молодежи. Обложили ее сибиряки, сидят вокруг медведями, чавкают и ее жуют глазами» [Горький, 1973, с. 294].

Суммируя особенности восприятия Сибири и сибиряков в культуре 1960-х гг., П. Вайль и А. Генис отметили:

«Все в Сибири должно было соответствовать ее размерам – тайга, реки, медведи, даже сибирская язва. И, конечно, люди.

При слове “сибиряк” представляется человеческая особь, снабженная избыточным ростом, весом, напором» [Вайль, Генис, 1998, с. 81].

Весьма активно образ «звероватого» сибиряка эксплуатировался авторами, так называемых, сибирских романов. На зависимость от их поэтики ранней прозы Шукшина обратили внимание еще при жизни писателя И. Соловьева и В. Шитова: «Когда читаешь роман “Любавины”, кажется: Шукшин писал эту вещь по образцу всем знакомого “сибирского романа”, сибирского романа вообще, где все кражистые и звероватые и все кругом закуржавело» [Соловьева, Шитова, 1974, с. 246].

Критики несколько утрируют промахи автора «Любавиных» (1965), но в целом тенденция подмечена верно. Шукшинские персонажи действительно «звероватые». Егор Любавин ходит, «нагнув голову, мрачный, как зверь какой-то» [II, с. 166]. В его лице «что-то до боли привлекательное: что-то сильное, зверское и мягкое, паразитически нежное – вместе» [II, с. 8]. Эту деталь Шукшин сочтет настолько важной, что повторит ее еще раз: «...лицо до боли красивое – нежное и зверское» [II, с. 191]. Не менее очевидна бестияльность Макара Любавина. На свадьбе Егора он, налив себе целый ковш самогона, «осушил его и заревел: – О-о-о!..» [II, с. 101]. Символично, что перед этим Макар обращается к гостям: «...зверье!» [II, с. 101]. Это обозначение применимо ко всем бакланцам. «Потихоньку зверели. Затрещали колья, зазвенела битая посуда... размахнулась, поперла через край дурная силушка», – так проходит в Баклани обычный праздник [II, с. 167].

По избитому трафарету нарисован в романе и образ «положительного» Николая Колокольниковца: «...широкоплечий, кряжистый мужчина с красным обветренным лицом...» [II, с. 15]. Принципиальное значение для шукшинской концепции имеет сцена посещения бани, где возникает четкая оппозиция между коренным сибиряком и приезжими «из-под Москвы» большевиками:

«На полке заработал веником Николай. В полутьме мелькало его медно-красное тело; он кряхтел, стонал, тихонько матерился от удовольствия... Полок ходуном ходил, доски гнулись под его шестипудовой тяжестью. Веник разгулялся вовсю. С полка валил каленый березовый дух.

Кузьма лег плашмя на пол, но и там его доставало, – казалось, на голове трещат волосы. Худой, белый, со слабой грудью, Платоных отполз к двери, открыл ее и дышал через щель» [II, с. 16].

Сибиряки превосходят обитателей европейской части России телесной мощью. В Баклани – каждый богатырь, шестипудовый Николай Колокольников на фоне Феди Байкалова или Гриньки Малюгина выглядит чуть ли не слабосильным.

Как видно, сибирские супермены Шукшина скроены по известным беллетристическим образцам – тем настойчивей писатель отрицает их литературную генеалогию. Во второй части романа появляется эпизодический персонаж – городская учительница, необходимая автору для того, чтобы подчеркнуть наивность книжных представлений о Сибири и сибиряках. В Баклань Галина Петровна,

едет под впечатлением от северных рассказов Д. Лондона: «Девушка говорила без умолку. Про Сибирь, про счастье, про Джека Лондона... Кузьма скоро устал от ее трескотни <...>» [II, с. 171]. Впервые увидев Егора Любавина, Галина Петровна некстати сравнивает его с гоголевским Андрием:

«– Вы похожи... знаете, на кого? На Андрия.

– На какого Андрея?

– На Андрия. Из “Тараса Бульбы”. Только характер у вас, наверно, не такой. Почему вы такой мрачный?

“Балаболка какая-то”, – подумал Егор и ничего не сказал» [II, с. 184].

Неожиданная, хотя по-своему и небезынтересная, параллель между Егором Любавиным и Андрием должна, по мысли писателя, обнажить лживость насквозь книжного мировоззрения городской учительницы, что, однако, не снимает вопроса о вторичности шукшинского персонажа. Наряду с несколькими литературными источниками Шукшин использует и кинематографические. Наиболее органичный для романа «Любавины» контекст – вестерн, ведь в его основе тот же конфликт, что в произведении Шукшина: «неизбежная, но от этого не менее страшная трагедия: столкновение двух цивилизаций, двух уровней материальной культуры» [Карцева, 1976, с. 16].

Сибирский и американский фронтиры привлекали людей «сходной закваски» [Замятина, 1998, с. 77], поэтому уподобление героев шукшинского романа киноковбоям не менее продуктивно, чем соотнесение их с гоголевскими казаками XV века. Так, формула: «...повинуясь судьбе, ковбой не повинуется государственным законам...» [Крикунова, 2012, с. 31], – вполне приложима к главным героям «Любавиных».

Немецкий психолог Э. Кречмер в начале 1920-х гг. на строго научной основе установил «корреляции между строением тела и психикой» [Кречмер, 1995, с. 428]. В художественной антропологии Шукшина телосложение тоже во многом определяет склад личности. Телесная мощь и звероватость шукшинских сибиряков выливается в индивидуализм и стихийную тягу к неограниченной свободе, перерастающей в своеволие. Конфликт первого романа Шукшина построен на столкновении посланцев новой власти с не признающими никакой власти вообще Любавиными. Кредо семьи, да, пожалуй, и большинства бакланцев, хорошо формулирует Ма-

кар Любавин: «Им <...> надо ноги на шее завязывать, этим властям всяким» [II, с. 12].

Необычно решена в романе сцена мести Егора Любавина Яше Горячему за убийство брата. Шукшин здесь почти в точности следует вестерновским канонам:

«Егор остановился шагах в трех от Яши. Снял рукавицы... Странно улыбнулся. Яша чуть заметно приподнял одну бровь. Ружье у него было за спиной. У Егора на плече. Он воткнул палки слева от себя....

– Что, Яша?.. – Егор опять не то улыбнулся, не то сморщился.  
– Погань ты такая, ублюдок...

Яша побледнел.

Мгновение смотрели друг на друга... Одновременно рванулись к ружьям...

Грянул одинокий выстрел. С Яши слетела шапка, точно невидимая рука сорвала ее и откинула далеко в сторону <...>» [II, с. 192].

Перед нами не столько убийство, сколько поединок, основанный на специфическом представлении о чести. В ковбойской дуэли главное – умение первым выхватить кольт, то же и у Шукшина (с естественной заменой револьверов ружьями). Крупные мастера жанра, такие как Серджио Леоне, привносят в кульминационные сцены вестерна исключительное напряжение. Прежде чем выстрелить, герой и злодей пристально вглядываются в глаза друг другу – важно выиграть сначала дуэль нравственно-психологическую. Автор «Любавиных» также психологизирует эпизод противостояния персонажей романа, придавая значение мельчайшим жестам: странной улыбке, чуть заметно приподнятой брови и пр.

Шукшин довольно быстро прошел этап ученичества. Во второй половине шестидесятых годов стереотип сибиряка, некритично воспринятый им от предшественников, уже подвергнут им пародийной деконструкции. В «огромном» и «могучем» Семене «маленький старичок» из рассказа «Случай в ресторане» (1967) мгновенно опознает сибиряка.

Старичок переименует своего случайного знакомого – будет упорно звать его Ваней. А на поправку: «Меня Семеном зовут», – небрежно бросит: «– Все равно» [III, с. 74]. Актом переименования, также как подменной пространственной локализации он подгоняет Семена под клишированный образ сибиряка, – и тогда уже несущественна разница между Уралом и Владивостоком, а «Ваня» пре-

вращается в универсальное имя для всех «огромных» и «могучих». Под напором старичка бригадир лесорубов подчинится стереотипу: откажется на время от своего имени; забудет, что он с Урала, и станет говорить о грядущем отъезде в Сибирь; будет вести себя «по-сибирски».

Шаржированно Шукшин вводит в рассказ метафору «звероватости» сибиряка, создавая своего рода автопародию на сцену свадьбы Егора в романе «Любавины». Вначале старичок уговаривает Семена «рявкнуть»:

«– Ну-ка рявкни, – попросил старичок.

– Зачем?

– Я послушаю. Рявкни.

– Нас же выведут отсюда

– Та-а... Плевать! Рявкни по-медвежьи, я прошу.

Детина поставил фужер, набрал воздуха и рявкнул.

Танцующие остановились, со всех столиков обернулись к ним.

Старичок влюблено смотрел на парня» [III, с. 74].

А позже – прямо назовет его «зверем»: «– Ах, Ваня, Ваня... зверь ты мой милый... Как рявкнул! Орел!..» [III, с. 76].

Сюжетная ситуация «сибиряк в столице» предполагает почти автоматическое появление мотива дикого кутежа. Этот штамп воспроизводит в своем беллетризованном рассказе о «недоразумении на перроне» Соколов из шукшинской повести для театра «А поутру они проснулись...»: «Провожал, знаете, друга... У меня друг живет в Хабаровске, приезжал в командировку... ну, погуляли малость: давно не виделись, а у него на производстве со спиртом связано. Потом, знаете, эти сибиряки: наскучают там, приезжают и давай ферверки пускать. Кошмар! Я уж говорю: “Коля, тормози, я не выдюжу”, он только рукой машет» [VII, с. 250]. В рассказе «Случай в ресторане» стандартный сюжет обращен за счет того, что инициатором пьяного разгула здесь выступает не уральский лесоруб Семен, как можно было ожидать, а бывший учитель рисования: он кричит, разбивает рюмку об пол, требует выломать дверь в номер и т. п.

Комично выглядит стремление соответствовать хрестоматийным представлениям о сибиряке героя другого рассказа – «Митька Ермаков» (1970). В этом рассказе возникает коллизия, немного напоминающая ту, что была в романе «Любавины», хотя она и вывернута наизнанку. Шукшин сталкивает в рассказе коренного си-

биряка Митьку Ермакова с чужаками-очкариками. Митька разделяет распространенное предубеждение относительно интеллигенции:

«Очкарики... Все образованные, прочитали уйму книг... О силе стоят толкуют. А столкни сейчас в воду любого – в одну минуту пузыри пустит. Очки дольше продержатся на воде.

Вот в этом – что очки дольше держаться на воде, чем сам очкарик, – никогда в своей жизни не сомневался Митька Ермаков» [V, с. 79–80].

На берегу Байкала Митька очень театрально собирается продемонстрировать превосходство настоящего сибиряка над заезжими туристами, но все заканчивается для него конфузом: едва не утонувшего, потерявшего трусы Митьку спасают из ледяной воды столь презираемые им очкарики.

Свидетели Митькиного фиаско делают далеко идущие выводы. Они сначала восхищались нырнувшим в «набежавшую волну» Митькой: «– Сибиряк, – сказали на берегу. – Все нипочем» [V, с. 81]. Но сибирская мифология разрушилась буквально на их глазах, и теперь она вызывает насмешку: «– Мне эти сильные!.. Сибиряки» [V, с. 82].

Поразительно, но после достаточно последовательного развенчания сибирского мифа в произведениях второй половины шестидесятых годов, Шукшин вернется к нему на заключительном этапе творчества. Галерею шукшинских сибиряков-богатырей завершает бывший матрос дядя Емельян из рассказа «Чужие» (1974), занимающего в наследии Шукшина особое место, – это последний рассказ писателя. В черновых набросках к рассказу дядя Емельян назван богатырем открыто: «Богатырь. Лоцман. Не знает, куда девать силу» [VII, с. 302]. Шукшин практически дословно, хотя, скорее всего невольно, процитировал в рабочей тетради фразу со страниц хорошо известной ему книги Чехова «Из Сибири»: «...Енисей могучий, неистовый богатырь, который не знает, куда девать свои силы и молодость» [Чехов, 1987, с. 35].

Подобно В. Распутину, Шукшин, безусловно, верил в «избранничество Сибири, как пуповины земли, где сходятся противоположности» [Ковтун, 2009, с. 371]. Впрочем, по Шукшину и вся Россия – место сшибки противоположностей. В рассказе «Чужие» у дяди Емельяна есть антагонист – великий князь Алексей. На контрасте этих персонажей держится композиция этого произведения. «Вот уж чужие так чужие – на веки вечные. Велика матушка-Русь!»

– восклицает в самом конце автор-рассказчик [VII, с. 114]. Но все-таки для него алтайский пастух и член царской фамилии – «две русские души», «дети одного народа» [VII, с. 114]. «Глава и хозяин русского флота» князь Алексей, как и простой матрос, тоже, чрезмерен в растраниживании своих неистощимых сил, тоже не знает, куда их приложить.

Схематизация фигуры сибиряка в рассказе «Чужие» связана с авторской установкой на публицистичность. В большинстве других поздних произведениях Шукшина проблема сибирской идентичности решена тоньше. Типизирует, избегая схематизации, образ сибиряка писатель в рассказе «Жена мужа в Париж провожала...» (1971). Колька Паратов – «обаятельный парень, сероглазый, чуть скуластый, с льяным чубариком-чубчиком. Хоть невысок ростом, но какой-то очень надежный, крепкий сибирячок, каких запомнила Москва 1941 года, когда такие вот, ясноглазые, в белых полушубках день и ночь шли и шли по улицам, одним своим видом успокаивая большой город» [V, с. 210]. В середине рассказа Шукшин еще раз повторит главное: сибирские – значит «крепкие, способные вынести много» [V, с. 212].

Экскурс в историю Великой Отечественной войны вовсе не лишний, он понадобился автору для того, чтобы акцентировать амбивалентность отношений между Сибирью и столицей. Колька Паратов, внешне так похожий на защитников Москвы 1941 года, выступает скорее в роли завоевателя. «Гордая» москвичка Валя оказывается «в плену» [V, с. 211] у сибирского солдата. Знаковая деталь – Колька в одной из сцен немотивированно переходит на немецкий язык. На простой вопрос: «Какой размер, Коля?» – он почему-то отвечает: «Фиер цванцихъ» [V, с. 211]. Впрочем, покорение столицы оборачивается неволей и для самого «сибиряка-Кольки» [V, с. 211]. Он быстро осознает, что «сел намертво», «влип», его жизнь – «добровольная каторга» [V, с. 212, 215]. Они с женой «напрочь чужие друг другу люди» [V, с. 212], но вырваться из московского плена Кольке уже не дано.

В историсофской концепции позднего Шукшина первостепенное значение имеет оппозиция Восток – Запад. «Россия между двух одинаково губительных “провокаций” (идуших с Запада и с Востока). Такова в самом общем виде мифопоэтическая модель, намеченная Шукшиным в рассказе “Танцующий Шива” и позднее развернутая в сказке “До третьих петухов”» [Куляпин, 2012,

с. 111]. Трагедия России даже не в том, что существует угроза внешней агрессии, как в 1812 или 1941 гг., но в том, что Россия – это переплетение Востока и Запада, причем – далекое от гармонии, чреватое внутренними конфликтами.

Имплицитно эта мысль присутствует и в рассказе «Жена мужа в Париж провожала...». Шукшин использует в тексте многочисленные детали с четкой национальной, преимущественно западно-европейской, маркированностью. Колька говорит по-немецки, ломает голос «по-тирольски», вместо «Жена мужа в поход провожала...», поет «А жена мужа в Париж провожала...» [V, с. 210, 211]. Человека Востока в Кольке выдает, пожалуй, лишь один, но весьма существенный штрих портретной характеристики – «чуть скуластый». Общеизвестно, что сильное выступание скул – характерный признак монголоидной расы. Во внешности Шукшина этот признак тоже заметен, более того, писатель сделал его элементом собственного имиджа. Валентин Виноградов вспоминает молодого Шукшина: «Вася выглядел очень мужественно, а на его лице всегда играли скулы. “Наследие татарского ига”, – шутил он по этому поводу. Поначалу во ВГИКе Шукшин ни с кем не разговаривал. Все всматривался пристально своими узенькими глазами» [Варламов, 2014, с. 98].

Искусно обыграл не совсем славянскую внешность Шукшина в фильме «У озера» (1970) С. Герасимов. Главная героиня фильма Лена Бармина (Наталья Белохвостикова) читает в одном из эпизодов картины стихотворение Блока «Скифы». Режиссер привлек в массовку, изображающую слушателей Лены, актеров как с типично русской, так и с типично монгольской внешностью. Тем самым он, по сути, эксплицировал блоковскую идею. Чтение стихотворения Блока обрамлено двумя крупными планами Шукшина, исполняющего в фильме роль директора байкальского комбината Василия Черных. Герой Шукшина, таким образом, предстает как воплощенный евразийский синтез. Он же подводит итог обсуждения «Скифов». Блоку, по его словам, «не все удалось предугадать» в истории XX века. Выпрямляя блоковскую мысль, Василий Черных акцентирует антизападнический пафос «скифства»: «В Хиросиме за несколько секунд двести тысяч зажарили. Без гуннов обошлось». Актер, разумеется, не обязан разделять взгляды своего героя, но в данном случае определенная степень близости мировоззренческих позиций Василия Шукшина и Василия Черных несомненна.

Шукшин прекрасно понимал, что основная угроза национальной идентичности исходит с Запада, хотя и восточную опасность осознавал тоже. Процесс разрушения национального самосознания глубоко проанализирован им в рассказе «Беседы при ясной луне» (1972). В облике, речах, ментальности главного героя рассказа – старика Баева писатель недвусмысленно подчеркивает приметы нерусскости. Сам Баев даже выдвигает смехотворную гипотезу о своем американском происхождении: «А в кого я такой башковитый? Я вот думаю: мериканцы-то у нас тада рылись – искали чего-то в горах... Шут его знает! Они же... это... народишко верткий» [VI, с. 42]. Компоненты западного менталитета, такие как гипертрофированный рационализм, соседствуют в образе старика Баева с сугубо восточными чертами: «– Смета!.. – Баев делал выразительное лицо, при этом верхняя губа его уползала куда-то к носу, а глаза узились щелками – так и казалось, что он сейчас скажет: “Сего?”» [VI, с. 38]. Баев – человек, утративший не только чувство своей национальной принадлежности, но и социальную почву. «Вот чую сердцем: не крестьянского я замеса, – утверждает он. – Сроду меня не тянуло пахать или там сеять... – ни к какой крестьянской работе. <...> В огороде своем собственном копать не люблю! Вот в конторе посиживать, это по мне...» [VI, с. 42]. Внутреннюю непричастность Баева к русскому миру выдает его курьезное нежелание верить в существование Александра Невского, князя, выполнившего двоякую историческую задачу: «защитить границы Руси от нашествия латинского Запада и укрепить национальное самосознание внутри границ» [Вернадский, 1925, с. 323].

### **2. 3. История с географией: сибирский миф и сибирский текст**

Помимо хорошо известного конфликта города и деревни в прозе Шукшина очень отчетливо проявлен еще один: «Европейская часть России vs. Сибирь». Причем «Сибирь» у Шукшина – это не совсем географическое понятие. Шукшинская Сибирь простирается от Урала (включительно) до Тихого океана.

Оппозиции «город / деревня» и «Европейская часть страны / Сибирь» отчасти изоморфны. Сельскому миру, который локализован, в подавляющем большинстве случаев, в Сибири, на Алтае, в

родных Сростках, Шукшин нередко противопоставляет не какой-то абстрактный город, а либо прямо названную, либо вполне узнаваемую Москву.

В. Н. Топоров, выделивший в мифопоэтической традиции «текст города-девы и города-блудницы», писал о заре урбанизации: «<...> Сознанию вчерашних скотоводов и земледельцев преподносятся два образа города, два полюса возможного развития этой идеи – город проклятый, падший и развращенный, город над бездной и город-бездна, ожидающий небесных кар, и город преображенный и прославленный, новый град, спустившийся с неба, на землю. Образ первого из них – Вавилон, второго – Небесный Иерусалим» [Топоров, 1987, с. 22]. В шукшинском образе Москвы выступают практически все приметы «города-блудницы».

Профессор Степанов из фильма (и киноповести) «Печки-лавочки» (1972) довольно болезненно реагирует на попытку написать ему нелюбовь к городу:

«– Есть, видишь ли, люди, которым очень не нравится город...

– Не город, – поправил профессор Сергей Федорыч, – а Вавилон. Надо быть точным, даже если... передергиваешь карты.

– Вавилон, – согласился лысый профессор» [V, с. 301].

Вавилоном профессор регулярно именуется Москву. Позже это определение столицы подхватит и главный герой фильма – Иван Расторгуев: «Да, это Вавилон! Я бы даже сказал, это больше» [V, с. 301].

Сибирские города (в первую очередь – Бийск, сыгравший заметную роль в судьбе Шукшина) столь явного неприятия как Москва не вызывают.

Активно используя прочно укорененные в русской культуре мифологемы, Шукшин создает свою собственную картину мира, кардинально отличающуюся от традиционной.

У Шукшина, в отличие от сюжетной схемы русского романа, выявленной Ю. М. Лотманом в русском романе XIX века [Лотман, 1993, с. 102–103], преступления героини-сибиряки совершают вдали от дома, а их «просветление, преображение» приурочено вовсе не к тюремному заключению, хотя локально и связывается с Сибирью. Этап «воскресения» (чаще всего только потенциального – в этом пункте Шукшин сближается с «демифологизирующей», в терминологии Ю. М. Лотмана, линией русской литературы) шукшинский персонаж переживает после добровольного возвращения на родину, в качестве уже свободного человека.

Блуждания главного героя второй книги романа «Любавины» Ивана (Владимир – Калуга – Подмосковьё) заканчиваются тюрьмой «за драку с поножовщиной». После чего он (из Москвы) едет в родную Баклань, чтобы начать новую жизнь. Примерно тот же путь проходит Ольга Фонякина («Там, вдали»). Название большого города, в котором разворачивается действие первой половины повести, в тексте не указано, но расположен он в европейской части страны. Мечтая о возвращении на родину, Ольга четко обозначает маршрут: «А потом поедем. Будут мелькать деревеньки, маленькие полустанки... Будут поля, леса... Урал проедем. Потом пойдет наша Сибирь...» [III, с. 240].

Поздний Шукшин гораздо меньше заботится о строгой географической локализации событий, стремясь к максимально обобщенной характеристике пространства.

В киноповести «Калина красная» «город Н.», областной город, село Ясное, «небольшой деревянный городок», Сосновка, – топонимы, не позволяющие однозначно определить географические координаты этих населенных пунктов. И все есть основания считать, что основные события киноповести разыгрываются на Алтае. В разговоре гостей Байкаловых упомянут Карасук – небольшое село недалеко от Сросток, на другом берегу Катуня. Вспоминают старики и о гуртах, перегоняемых из Монголии. Чуйский тракт, на котором стоят Сростки, ведет к монгольской границе.

Мать Егора Прокудина живет в деревне Сосновка, что в двенадцати километрах от села Ясное. Стало быть, герой обоснованно называет себя «здешним». Но до этого в сцене знакомства с Любой Егор пренебрежительно бросает: «– Ну мать!.. Ты даешь! Поехал в далекие края – две пары валенок брать. Ты меня оскорбляешь, Люба» [VI, с. 222]. Далекими краями Сибирь, конечно, воспринимается только при взгляде из центральной России. Жизненные циклы Ивана Любавина, Ольги Фонякиной и Егора Прокудина инвариантны.

В качестве «мест не столь отдаленных» у Шукшина выступают Москва и Ленинград-Петербург, а вовсе не Сибирь, где «человеку энергичному, угловатому – вольнее, ибо всяких клеточек меньше...» [VIII, с. 77]. Столица же будучи топосом власти, контроля и подчинения, транслирует несвободу на всю страну. Когда в финале рассказа «Критики» (1964) участковый уводит разбуянившегося деда Тимофея в милицию, московская тетя (показательно,

что именно она вызвала милиционера) уговаривает Петьку: «Что ты, Петенька? В отрезвитель ведь его повели-то в отрезвитель! Он же придет скоро. У нас в Москве знаешь сколько водят в отрезвитель!..» [I, с. 221]. Сержант Кибяков зло шутит: «Жалко дедушку-то? Сча-ас мы его в тюрьму посадим. Сча-ас..» [I, с. 221]. В этой шутке гораздо больше правды, чем представляется герою, это хорошо чувствует тринадцатилетний Петька, реагирующий на все утешения горьким плачем. Характерен другой пример: среди всех достопримечательностей Ленинграда едва ли не самое сильное впечатление на героев рассказа «Постскрипtum» (1972) производит крепость, где «раньше сидели зеки» [VI, с. 9]. Описание тюрьмы и пыток занимает центральное место в письме Михаила Демина из северной столицы.

У путешествий с Запада на Восток и с Востока на Запад длинная история и, соответственно, богатейший семиотический ореол. В статье «Признание в любви» («Слово о “малой родине”») Шукшин писал: «Редко кому завидую, а завидую моим далеким предкам – их упорству, силе огромной... Я бы сегодня не знал, куда деваться с такой силищей. Представляю, с каким трудом проделали они этот путь – с севера Руси, с Волги, с Дона на Алтай. Я только представляю, а они его прошли. И если бы не наша теперь осторожность насчет красотостей, я бы позволил себе сказать, что склоняюсь перед их памятью, благодарю их самым дорогим словом, какое только удалось сберечь у сердца: они обрели – себе и нам, и после нас – прекрасную родину. Красота ее, ясность ее поднебесная – редкая на земле. Нет, это, пожалуй, легко сказалось: красивого на земле много, вся земля красивая... Дело не в красоте, дело, наверное, в том, что дает родина – каждому из нас – в дорогу, если, положим, предстоит путь обратный тому, какой в давние времена проделали наши предки, – с Алтая <...>» [VIII, с. 54]. Примечательно, что для Шукшина и его героев странствие на Запад – это «обратный путь», и символика его производна от образной доминанты в характеристике Алтая – «возвышение», «ясность поднебесная». Если далекие предки, по Шукшину, совершили путь восхождения к высотам духа и нравственности, то траектория движения их потомков – нисхождение, а иной раз и падение.

Урал – рубеж между Европой и Азией, в пространственной модели Шукшина наделен дополнительной функцией: разграничивать «свой» и «чужой» миры. Как не без удивления узнают герои «Сель-

ских жителей», перелет в Москву невозможен без посадки в Свердловске (заметим кстати, «сажать» означает еще и «арестовывать»).

«– В Свердловске, правда, сделаете посадку...

– Зачем?

– Надо. Там нас не спрашивают. Сажают и все. <...>

– Нам в Свердловске-то надо самим попроситься, чтоб посадили, или там всех сажают?

– Всех» [I, с. 131].

Закономерно, что мотив низвержения-падения также локально закреплен за Уралом. Жесткое приземление на картофельном поле предваряет все остальные бедствия Чудика в его уральском вояже. О происшествии, ставшем источником этого эпизода рассказа «Чудик», Шукшин вспоминает в набросках, опубликованных уже после его смерти и озаглавленных: «Только это не будет экономическая статья...». Текст этот, как и рассказ «Чудик» создавался в 1967 году.

«Один разок я имел удовольствие испытать нечто похожее на смертный испуг. Летел из Новосибирска в Москву, в Свердловске посадка на сорок минут. Снижаемся. Вот уж земля рядом, вот уж бетонная полоса летит назад... А толчка желанного все нет. Как потом объяснили знающие люди, пилот “промазал”. Наконец толчок, а потом нас начинает швырять из стороны в сторону так, что послышался зубовный стук и скрежет. Один храбрец, сосед мой, не пристегнулся ремнем, его бросило ко мне на колени, он боднул меня лысой головой, потом очутился у нас в ногах. <...> Потом мы стали. Первые, кто опомнился, глянули в иллюминатор и обнаружили, что мы на картофельном поле. <...> Страх схлынул, и наиболее неутомимые уже пробовали острить:

– Мы что, и в Москве таким же образом приземляться будем?

– Нет, в Москве желательно сразу к похоронному бюро подрулить» [IX, с. 32].

Весной 1967 года редакция газеты «Правда» командировала Шукшина на Алтай для работы над статьей о причинах ухода молодежи из села. Писатель, конечно, не зря включил в черновик будущей статьи рассказ об аварийной посадке в свердловском аэропорту, подчеркнув при этом, что летел он тогда из Новосибирска в Москву (т.е. в направлении, обратном его нынешнему движению: Москва – Новосибирск – Бийск – Сростки). Мотив падения тесно увязывается с темой отрыва человека от почвы, от малой родины.

В наброске «Только это не будет экономическая статья...» Шукшин, предвосхищая статью «Признание в любви» (1973), семиотизирует перемещение и с Востока на Запад, и с Запада на Восток.

«Облака поредели, видно землю. Я смотрю вниз и думаю уже о том, как наши предки шли вот по этим местам. Шли годами, останавливались зимовать, выходили замуж по дороге, рожали. До чего упорный был народ! Ну вот ведь она, земля, останавливайся, руби избу, паши. Нет, шли дальше и дальше, пока в океан не уперлись, тогда остановились. А ведь это не кубанские степи и не Крым, это Сибирь-матушка, она “шуток не понимает”. <...>

Лететь надоело. Как они по два-три года добирались до мест своих поселений! Впрочем, наверно, это становилось образом жизни – в пути. У меня отец – Макар, я где-то прочитал, что Макар – это путевой» [IX, с. 33].

Шукшинская статья не была опубликована в газете «Правда». Поводом для отказа вполне могло стать несоответствие писательских наблюдений и размышлений первоначальному заданию. По Шукшину, уход молодежи из села процесс естественный, неизбежный, хотя и не лишенный некоторого драматизма. Забвение «извечной крестьянской любви к земле», преодоление «тяги к ней» [IX, с. 31] превращает русских в нацию кочевников, перечеркивает для человека возможность настоящего возвращения и воскрешения. Судьбы Ивана Любавина, Ольги Фонякиной, Егор Прокудина и многих других шукшинских героев убедительно доказывают это положение.

В программной для поэтической географии Шукшина статье «Признание в любви» Москва прямо не упоминается. Однако в рукописи автор скрыто полемизировал с хрестоматийно известным изречением политрука Клочкова «Велика Россия, а отступать некуда – позади Москва», когда заявлял: «Я думаю, что русского человека во многом выручает сознание этого вот – есть еще куда отступать, есть где отдышаться, собраться с духом» [Шукшин, 1981, с. 69]. Писатель явно разделяет мнение не В. Г. Клочкова, а Кутузова, которому приписывают фразу, исполненную противоположного пафоса: «С потерей Москвы не потеряна Россия».

Шукшин вполне сознательно вмешивается в заочный спор двух исторических личностей, осмысляя опыт двух Отечественных войн. Совет в Филях, где Кутузов произнес свою знаменитую фразу, фигурирует в рассказе «Срезал» (1970). Главный герой этого

произведения Глеб Капустин экзаменует очередного «знатного выходца» из деревни Новой на знание истории: «Выяснилось, что полковник не знает, кто велел поджечь Москву. То есть он знал, что какой-то граф, но фамилию перепутал, сказал – Распутин» [V, с. 72]. Ошибка полковника привносит в текст дополнительные значения. Москву сжигает не военный губернатор первопрестольной Растопчин, а «сибирский странник» Распутин. Уроженец Тобольской губернии, Григорий Распутин (Новых) в таком контексте ассоциируется скорее с захватчиком Наполеоном, чем с защитниками Москвы.

В рассказе «Срезал» тема завоевания Москвы не является центральной. Спор Глеба Капустина с полковником лишь предвдвуряет основной сюжет «срезания» кандидатов. Несколько подробнее о проблеме соотношения столицы и провинции Шукшин высказался в рассказе «Жена мужа в Париж провожала» (1971). Главный герой Колька Паратов – «какой-то очень надежный, крепкий сибирячок» – в Москве оказывается сразу после армии, лихо завоевав гордую москвичку Валу: «Собралась вся Валина родня – смотреть Кольку. И всем Колька понравился, и Вале тоже. Смущало, что у солдатика пока что – одна душа да чубчик, больше ничего нет, а главное – никакой специальности. Но решили, что это дело наживное. Так Коля стал москвичом, даже домой не поехал, к матери» [V, с. 211–212]. Тщательно отобраны автором метафоры брака: для Вали он оборачивается «пленом» [V, с. 211], а для Кольки – «добровольной каторгой» [V, с. 215]. Каторга хоть и добровольная, но побег невозможен. Герой понимает, «что он тут сел намертво» [V, с. 212]. Только самоубийство освобождает его из московской неволи. Спасительное возвращение на родину (в описании которой как всегда узнается Алтай) в очередной раз оказывается возможным только в виртуальном пространстве мечты.

Но несмотря ни на что идеализированный образ Сибири остается для Шукшина привлекательным на всем протяжении его творчества. О Сибири как возможной альтернативе похода на Москву думает в переломный момент восстания, накануне решающего поражения даже Степан Разин. Впрочем, и для любимого шукшинского героя этот, может быть, единственный путь к спасению закрыт. «Сибирь для Разина – это Ермак, его спасительный путь, туда он ушел от петли. Иногда и ему приходила мысль о Сибири, но додумать до конца эту мысль он ни разу не додумал: далеко она где-то, Сибирь-то» [IV, с. 279].

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В художественном мире Шукшина зависимость человека от среды обитания – норма, разрыв с ней – патология. Писатель последовательно отстаивает идею «антрополокального единства» [Топоров, 1993]. В рамках этой парадигмы «малая родина» – ключевое понятие. Шукшин-режиссер ценит тех актеров, творчество которых осенил *genius loci*. Например, в интервью журналу «Искусство кино» («От прозы к фильму», 1971) Шукшин отдельно подчеркнул, что Евгения Лебедева «как художника вывела к жизни Волга – главная российская улица» [VIII, с. 125]. Аналогичных высказываний в поздних интервью писателя немало.

Когда Шукшин пишет в «Слове о “малой родине”» (1974): «И какая-то огромная мощь чудится мне там, на родине, какая-то животворная сила, которой надо коснуться, чтобы обрести утраченный напор в крови» [VIII, с. 56], – это не просто риторическая фигура. Шукшинские герои не произносят громких фраз, но действительно заряжаются жизненной энергией, дотронувшись до родной земли. В этом смысл жестов вернувшихся на родину из далекого путешествия Ивана Расторгуева (финал фильма «Печки-лавочки») и Чудика: «Домой Чудик приехал, когда шел рясный парной дождик. Чудик вышел из автобуса, снял новые ботинки, побежал по теплой мокрой земле – в одной руке чемодан, в другой ботинки» [III, с. 122]. Учитель из рассказа «Дебил» (1971) тоже мечтает «скинуть туфли, снять рубашку – и так пройти по селу» [V, с. 190].

Персонажей Шукшина можно сравнить и с древнегреческим Антеем, который «был неуязвим до тех пор, пока прикасался к матери-земле» [Тахо-Годи, 1991, с. 83], и с его русским двойником Микулой Селяниновичем, которого другие богатыри не могут победить, «потому что “его любит мать – сыра земля”» [Петрухин, 1995, с. 261].

Одна из специфических особенностей мировосприятия Шукшина заключается в том, что пространственные категории приобретают для него первостепенную важность. Исходя из этого, в монографии и была предпринята попытка систематизации и описания основных хронотопов Шукшина.

В работе анализируются наиболее значимые шукшинские хронотопы (дом, храм, вокзал, путь, переправа и пр.), но при этом из отдельных элементов складывается целостная система художест-

венного пространства писателя. Хронотоп дома, например, у Шукшина противопоставлен хронотопам вокзала и больницы. И хотя эти *locus*'ы описываются в разных разделах книги, связь между ними очевидна.

Исследование семиотики художественного мира Шукшина, разумеется, может и должно быть продолжено. До сих пор не изучена функция и семантика таких репрезентативных для шукшинской модели пространства локусов, как порог, кухня, цирк, кинотеатр, тюрьма, остров, лес и мн. др. Сделаны только первые шаги в осмыслении шукшинской поэтики географии. Не рассмотрен национально-символический аспект художественного пространства прозы Шукшина.

Все это позволяет сделать вывод о безусловной перспективности дальнейших исследований семиотики и поэтики художественного пространства писателя.

## Библиографический список

- Акунин, Б.* Кладбищенские истории / Б. Акунин. – Москва, 2004.
- Аннинский, Л.* Путь Василия Шукшина / Л. Аннинский // Тридцатые – семидесятые. Литературно-критические статьи. – Москва, 1977.
- Аннинский, Л.* Путь писателя / Л. Аннинский // О Шукшине: Экран и жизнь. – Москва, 1979.
- Аннинский, Л.* Комментарии / Л. Аннинский, Л. Федосеева-Шукшина // Шукшин, В. М. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. – Москва, 1992.
- Арнхейм, Р.* В параболах солнечного света. Заметки об искусстве, психологии и прочем / Р. Арнхейм. – Санкт-Петербург, 2012.
- Арьес, Ф.* Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. – Москва, 1992.
- Баратынский, Е. А.* Полное собрание стихотворений / Е. А. Баратынский. – Ленинград, 1989.
- Барт, Р.* Мифологии / Р. Барт. – Москва, 1996.
- Бахтин, М. М.* Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – Москва, 1986.
- Башляр, Г.* Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр. – Москва, 2004.
- Белов, В.* Тяжесть креста: Воспоминания о В. М. Шукшине / В. Белов // Наш современник. – 2000. – № 10.
- Бердяев, Н. А.* Миросозерцание Достоевского / Н. А. Бердяев. – Москва, 2006.
- Большев, А. О.* Повесть-сказка В. Шукшина «Точка зрения». Проблема контекста / А. О. Большев // В. М. Шукшин. Жизнь и творчество. – Барнаул, 1992.
- Будовская, Е. Э.* Баня / Е. Э. Будовская, И. А. Морозов // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 1. – Москва, 1995.
- Бурков, Г. И.* Хроника сердца / Г. И. Бурков. – Москва, 1998.
- Вайль, П.* 60-е. Мир советского человека. Изд. 2-е, испр. / П. Вайль, А. Генис. – Москва, 1998.
- Варламов, А.* Русский Гамлет. Рассказы о Шукшине / А. Варламов // Новый мир. – 2014. – № 9.
- Варламов, А. Н.* Шукшин / А. Н. Варламов. – Москва, 2015.
- Вернадский, Г. В.* Два подвига св. Александра Невского / Г. В. Вернадский // Евразийский временник. Книга IV. – Берлин, 1925.

- Вольтер.* Философские повести; Орлеанская девственница / Вольтер. – Ленинград, 1988.
- Генис, А.* Вавилонская башня / А. Генис // Иностранная литература. – 1996. – № 9.
- Гессе, Г.* Степной волк / Г. Гессе // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. – Санкт-Петербург., 1994.
- Гинзбург, В.* Ученическая тетрадь в коленкоровом переплете / В. Гинзбург // О Шукшине: Экран и жизнь. – Москва, 1979.
- Гинзбург, Л. Я.* Записки блокадного человека / Л. Я. Гинзбург // Человек за письменным столом. – Ленинград, 1989.
- Гоголь, Н. В.* Мертвые души / Н. В. Гоголь // Собрание художественных произведений: в 5 т. Т. 5. – Москва, 1960.
- Голубева, Е. В.* Колодцы как сакральный пространственный локус / Е. В. Голубева // Молодой ученый. – 2009. – № 10.
- Гордон, А. В.* Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском / А. В. Гордон. – Москва, 2007.
- Горницкая, Л. И.* Место, которого нет... Острова в русской литературе / Л. И. Горницкая, М. Ч. Ларионова. – Ростов-на-Дону, 2013.
- Горький, М.* Рассказ о безответной любви / М. Горький // Полное собрание сочинений. Художественные произведения: в 25-ти т. Т. 17. – Москва, 1973.
- Грейвс, Р.* Мифы древней Греции / Р. Грейвс. – Москва, 1992.
- Гришаев, В.* Глазами друга / В. Гришаев // Шукшинские чтения: Статьи, воспоминания, публикации. Вып. 2. – Барнаул, 1989.
- Громов, Е.* Поэтика доброты / Е. Громов // О Шукшине: Экран и жизнь. – Москва, 1979.
- Даль, В.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 2 / В. Даль. – Москва, 1978.
- Державин, Г. Р.* К Скопихину / Г. Р. Державин // Стихотворения. – Ленинград, 1957.
- Есенин, С. А.* Собрание сочинений: в 5 т. / С. А. Есенин. – Москва, 1966–1968.
- Замятина, Н. Ю.* Зона освоения (фронтир) и ее образ в американской и русской культурах / Н. Ю. Замятина // Общественные науки и современность. – 1998. – № 5.
- Зиновьева, Н.* Наш дом у горы Пикет / Н. Зиновьева // Шукшин, В. М. Надеюсь и верую: Рассказы. Киноповесть «Калина красная». Письма. Воспоминания. – Москва, 1999.

- Зорин, А.* Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века / А. Зорин. – Москва, 2001.
- Зоркая, Н.* Актер / Н. Зоркая // О Шукшине: Экран и жизнь. – Москва, 1979.
- Ильф, И.* Золотой теленок / И. Ильф, Е. Петров // Собрание сочинений: в 5-ти т. Т. 2. – Москва, 1961.
- Кабакова, С. А.* Мотив болезни как проявитель творческого диалога «позднего» В. М. Шукшина с произведениями М. А. Булгакова / С. А. Кабакова // Вестник Ишимского государственного педагогического института им. П. П. Ершова. – 2013. – № 1(7).
- Карцева, Е. Н.* Вестерн. Эволюция жанра / Е. Н. Карцева. – Москва, 1976.
- Кихней, Л. Г.* Семантика «границы» в картине мира Анны Ахматовой / Л. Г. Кихней, Е. В. Меркель // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2012. – № 3.
- Ковтун, Н. В.* «Деревенская проза» в зеркале утопии / Н. В. Ковтун. – Новосибирск, 2009.
- Ковтун, Н. В.* Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика / Н. В. Ковтун. – Красноярск, 2013.
- Козлова, С. М.* Поэтика рассказов В. М. Шукшина / С. М. Козлова. – Барнаул, 1992.
- Козлова, С. М.* Жена мужа в Париж провожала / С. М. Козлова // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011.
- Колосова, В. Б.* Чертополох / В. Б. Колосова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 5. – Москва, 2012.
- Кондратьева, В. В.* Художественное пространство в пьесах А. П. Чехова 1890–1900-х гг.: мифопоэтические модели / В. В. Кондратьева, М. Ч. Ларионова. – Ростов на Дону., 2012.
- Коробов, В.* Василий Шукшин: Веще слово. Изд. 2-е. / В. Коробов – Москва, 2009.
- Королев, С.* Двери / С. Королев // Знамя. – 1995. – № 2.
- Костомаров, Н. И.* Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Репринтное воспроизведение издания 1873–1888 гг. Книга II / Н. И. Костомаров. – Москва, 1991.
- Костомаров, Н. И.* Бунт Стеньки Разина: Исторические монографии и исследования / Н. И. Костомаров. – Москва, 1994.
- Кречмер, Э.* Строение тела и характер / Э. Кречмер. – Москва, 1995.

- Крикунова, Е. К.* Мир голливудского вестерна / Е. К. Крикунова // Артикульт. – 2012. – № 1(5).
- Куляпин, А. И.* Творческая эволюция В. М. Шукшина / А. И. Куляпин. – Ишим, 2012.
- Куляпин, А. И.* Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи / А. И. Куляпин, О. А. Скубач. – Москва, 2013.
- Кусмидинова, М. Х.* Формирование концепта реки в русской культуре на примере Волги / М. Х. Кусмидинова // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 21.
- Лагина, Н.* Суровые годы / Н. Лагина // Знамя. – 1966. – № 3.
- Лашова, С. Н.* Хронотоп в прозе М. Шишкина / С. Н. Лашова // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. – Чита, 2010.
- Левинг, Ю.* Вокзал – Гараж – Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма / Ю. Левинг. – Санкт-Петербург, 2004.
- Лейдерман, Н. Л.* Рассказ Василия Шукшина / Н. Л. Лейдерман // Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982.
- Лермонтов, М. Ю.* Герой нашего времени / М. Ю. Лермонтов // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. – Москва–Ленинград, 1962.
- Лотман, Ю. М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. II. – Тарту, 1965.
- Лотман, Ю. М.* Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. XXI. – Тарту, 1987.
- Лотман, Ю. М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. – Таллинн, 1992.
- Лотман, Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия / Ю. М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. – Таллинн, 1993.
- Лотман, Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни / Ю. М. Лотман // Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – Санкт-Петербург, 1994.
- Лотман, Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – Санкт-Петербург, 2000.
- Лотман, Ю. М.* Миф – имя – культура / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Семиосфера. – Санкт-Петербург, 2010.

- Люсый, А.* Попытка вынырнуть: сбортовывания на Волге, не впадающей в Каспийское море / А. Люсый // Дружба народов. – 2013. – № 7.
- Марьин, Д. В.* Первые публицистические работы В. М. Шукшина (1953 г.) / Д. В. Марьин // Творчество В. М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве: Материалы VIII Всероссийской юбилейной научной конференции (с международным участием). – Барнаул, 2009.
- Марьин, Д. В.* Несобственно-художественное творчество В. М. Шукшина: системное описание / Д. В. Марьин. – Барнаул, 2015.
- Матич, О.* «Рассечение трупов» и «срывание покровов» как культурные метафоры / О. Матич // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 6.
- Мелетинский, Е. М.* Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – Москва, 2012.
- Митин, И.* Мифогеография: пространственные мифы и множественные реальности / И. Митин // *Communitas / Сообщество.* – 2005. – № 2.
- Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – Москва, 1992.
- Могильнер, М.* Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм России начала XX века как предмет семиотического анализа / М. Могильнер. – Москва, 1999.
- Никитина, И. П.* Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа. Автореферат дисс. ... докт. филос. наук / И. П. Никитина. – Москва, 2003.
- Носов, Е. И.* Есть ли жизнь на других планетах? / Е. И. Носов // Молодая гвардия. – 1965. – № 2.
- Носов, Е. И.* Шумит луговая овсяница / Е. И. Носов // Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. – Москва, 1989.
- Одесский, М. П.* Волга – колдовская река: от «Двенадцати стульев» к «Повести временных лет» / М. П. Одесский // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. – Москва, 2004.
- Ожегов, С. И.* Словарь русского языка. Изд. 16-е., испр. / С. И. Ожегов. – Москва, 1984.
- Он похож на свою родину: земляки о Шукшине. – Барнаул, 1989.
- Петрухин, В. Я.* Микула Селянинович / В. Я. Петрухин // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – Москва, 1995.

- Подкорытова, Т. И.* Семиотика бани и субботы в рассказе В. М. Шукшина «Алеша Бесконвойный»: культурологический комментарий / Т. И. Подкорытова // Традиции творчества В. М. Шукшина в современной культуре. – Барнаул, 2014.
- Попов, И. П.* К Василию Шукшину / И. П. Попов // Шукшинский вестник. Вып. 2. – Сrostки, 2008.
- Попов, И. П.* Дневник художника / И. П. Попов. – Барнаул, 2011.
- Потебня, А. А.* Слово и миф / А. А. Потебня. – Москва, 1989.
- Пропп, В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Ленинград, 1986.
- Пушкин, А. С.* Скупой рыцарь / А. С. Пушкин // Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. – Ленинград, 1978.
- Разинов, Ю. А.* Дверь / Ю. А. Разинов // *Mixtura verbom*: сила простых вещей: сб. ст. – Самара, 2007.
- Роднянская, И. Б.* Художественное время и художественное пространство / И. Б. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь. – Москва, 1987.
- Рождественский, Р. И.* Реквием / Р. И. Рождественский // Семь поэм. – Москва, 1982.
- Салимова, Д. А.* Время и пространство как категории текста: теория и опыт исследования (на материале поэзии М. И. Цветаевой и З. Н. Гиппиус) / Д. А. Салимова, Ю. Ю. Данилова. – Москва, 2009.
- Семыкина, Р. С.-И.* Метафизика кладбища в творчестве Ф. М. Достоевского и Ю. В. Мамлеева / Р. С.-И. Семыкина // Филология и человек. – 2006. – № 1.
- Сигов, В. К.* Русская идея В. М. Шукшина. Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе / В. К. Сигов. – Москва, 1999.
- Скоп, Ю.* Совсем немного о друге / Ю. Скоп // Шукшинские чтения: Статьи, воспоминания, публикации. – Барнаул, 1984.
- Скубач, О. А.* К семантике образа героя-путешественника в произведениях В. М. Шукшина / О. А. Скубач // Творчество В. М. Шукшина как целостность. – Барнаул, 1998.
- Скубач, О. А.* Дом / О. А. Скубач // Творчество В. М. Шукшина в современном мире. – Барнаул, 1999.
- Скубач, О. А.* Луна / О. А. Скубач // Творчество В. М. Шукшина. Энциклопедический словарь-справочник. Т. 2. – Барнаул, 2006.

- Скубач О. А.* Пространство советской культуры в прозе В. М. Шукшина: монография / О. А. Скубач. – Барнаул, 2013.
- Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – Москва, 1995.
- Соловьёва, И.* Свои люди – сочтемся / И. Соловьёва, В. Шитова // Новый мир. – 1974. – № 3.
- Стрейс, Я.* Три путешествия / Я. Стрейс. – Москва, 2006.
- Степанов, А. Д.* Чехов и проблема «уединенного сознания». Сцена в Ореанде / А. Д. Степанов // Homo universitatis: Сб. ст. – Санкт-Петербург, 2009.
- Строганов, М. В.* «Мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических...» (и не только Пушкин) / М. В. Строганов // Крымский текст в русской культуре. – Санкт-Петербург, 2008.
- Тахо-Годи, А. А.* Антей / А. А. Тахо-Годи // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. Т. 1. – Москва, 1991.
- Ташлыков, С. А.* Хронотоп трактира в художественном мире А. И. Куприна / С. А. Ташлыков // Сибирский филологический журнал. – 2010. – № 1.
- Тевс, О. В.* Семиотический аспект моделирования природы и социума в художественном мире В. М. Шукшина. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / О. В. Тевс. – Барнаул, 1999.
- Тевс, О. В.* Больница / О. В. Тевс // Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. Т. 2. Эстетика и поэтика прозы В. М. Шукшина. Мотивы и символы творчества В. М. Шукшина. Диалог культур. – Барнаул, 2006.
- Ткачева, Р. А.* Художественное пространство как основа интерпретации художественного мира. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук / Р. А. Ткачева. – Тверь, 2002.
- Топоров, В. Н.* К символике окна в мифопоэтической традиции / В. Н. Топоров // Балто-славянские исследования. 1983. – Москва, 1984.
- Топоров, В. Н.* Текст города-девы и города блудницы в мифологическом аспекте / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста. – Москва, 1987.
- Топоров, В. Н.* Эней – человек судьбы. Часть I / В. Н. Топоров. – Москва, 1993.
- Тюрин, Ю.* Кинематограф Василия Шукшина / Ю. Тюрин. – Москва, 1984.

- Ульянов, М.* Сын родной земли / М. Ульянов // О Шукшине: Экран и жизнь. – Москва, 1979.
- Уорнер, У.* Живые и мертвые. – Москва–Санкт-Петербург, 2000.
- Фрейд, З.* Женщина, которой казалось, что ее преследуют / З. Фрейд // Знаменитые случаи из практики психоанализа. – Москва, 1995.
- Фрейденберг, О. М.* Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – Москва, 1997.
- Фромм, Э.* Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов / Э. Фромм // Душа человека. – Москва, 1992.
- Фуко, М.* Рождение клиники / М. Фуко. – Москва, 1998.
- Цивьян, Т. В.* Модель мира и ее лингвистические основы / Т. В. Цивьян. – Москва, 2006.
- Чехов, А. П.* Свадьба / А. П. Чехов // Сочинения: в 18 т. Т. 12. – Москва, 1986.
- Чехов, А. П.* Из Сибири / А. П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем. Сочинения: в 18-ти т. Т. 14–15. – Москва, 1987.
- Шекспир, У.* Гамлет / У. Шекспир // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. – Москва, 1994.
- Шпенглер, О.* Закат Европы. Т. 2 / О. Шпенглер // Самосознание европейской культуры XX века. – Москва, 1991.
- Шпенглер, О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер. – Москва, 1993.
- Шукшин, В. М.* Вопросы к самому себе / В. М. Шукшин. – Москва, 1981.
- Шукшин, В. М.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5 / В. М. Шукшин. – Барнаул, 2009.
- Шукшин, В. М.* Собрание сочинений: в 9 т. / В. М. Шукшин. – Барнаул, 2014.
- Щепина, Т. Ю.* Мотив движения в прозе В. М. Шукшина / Т. Ю. Щепина // В. М. Шукшин. Жизнь и творчество. – Барнаул, 1994.
- Щукина, Д. А.* Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста / Д. А. Щукина. – Санкт-Петербург, 2003.
- Эпштейн, М.* Бог деталей. Эссеистика 1977–1988 / М. Эпштейн. – Москва, 1998.
- Эрдман, Н.* Самоубийца / Н. Эрдман // Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. – Москва, 1990.
- Ямпольский, М.* Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мисесис) / М. Ямпольский. – Москва, 1996.

*Научное издание*

**Куляпин Александр Иванович**

**СЕМИОТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА  
В. М. ШУКШИНА**

*Монография*

Издается в авторской редакции

Подписано в печать 07.10.2016 г.

Объем 10,7 печ. л. Формат 60x84/16. Бумага офсетная.  
Гарнитура Таймс Нью Роман. Тираж 200 экз. Заказ № 66.

Отпечатано в типографии «Новый формат»,  
656049, г. Барнаул, пр-т Социалистический, 85,  
тел.: (3852) 36-82-51, 8-800-700-1583,

nf-kniga@yandex.ru,  
сайт: типография-новый-формат.рф