

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Алтайский государственный педагогический университет»

Т. А. Богумил, А. И. Куляпин, Е. А. Худенко

ГЕОПОЭТИКА В. М. ШУКШИНА

Коллективная монография

Барнаул
2017

УДК 821.161.1(092)
ББК 83.3(2=411.2)6-8
Б748

Коллектив авторов: Богумил Т. А. (ч. I, гл. 1-3; ч. II, гл. 4, § 4.1, 4.2; ч. III, гл. 2), Куляпин А. И. (ч. I, гл. 4; ч. II, гл. 1-3, 4, § 4.3; ч. III, гл. 1-3, 5; ч. IV, гл. 1; Заключение; Приложение), Худенко Е. А. (Введение, ч. II, гл. 5; ч. III, гл. 3, 4; ч. IV, гл. 2, 3).

Богумил, Т. А.

Геопоэтика В. М. Шукшина : коллективная монография / Т. А. Богумил, А. И. Куляпин, Е. А. Худенко ; науч. ред. А. И. Куляпин. – Барнаул : АлтГПУ, 2017. – 176 с.

ISBN 978-5-88210-893-8

Рецензенты:

Марьин Д. В., доктор филологических наук, доцент АлтГУ;

Габдуллина В. И., доктор филологических наук, доцент АлтГПУ

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

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

Монография подготовлена и опубликована при финансовой поддержке РФФИ и Министерства образования и науки Алтайского края в рамках научного проекта №16-14-22001 «Семиотика пространства в региональной литературе: особенности геопоэтики В. М. Шукшина».

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом АлтГПУ 30.10.2017 г.

ISBN 978-5-88210-893-8

© Алтайский государственный
педагогический университет, 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| Введение | 4 |
| Часть I. Алтай..... | 10 |
| Глава 1. Алтайский текст..... | 10 |
| Глава 2. Алтай..... | 18 |
| Глава 3. Чуйский тракт | 26 |
| Глава 4. Катунь | 32 |
| Часть II. Сибирь | 40 |
| Глава 1. Сибирский миф и текст | 40 |
| Глава 2. Сибирская идентичность..... | 47 |
| Глава 3. Сибирь и Урал..... | 60 |
| Глава 4. Сибирь и Ермак..... | 66 |
| 4.1. Ермаков сюжет..... | 66 |
| 4.2. Ермак – Разин..... | 67 |
| 4.3. Ермак – Разин – Чапаев..... | 71 |
| Глава 5. Север и Дальний Восток | 77 |
| Часть III. Русь..... | 84 |
| Глава 1. Русь советская | 84 |
| Глава 2. Тамбов и Калуга..... | 93 |
| Глава 3. Москва | 98 |
| 3.1. Завоевание столицы..... | 98 |
| 3.2. Москва – пространство игры, лицедейства и обмана..... | 99 |
| 3.3. Комплекс провинциала в столице | 102 |
| 3.4. «Локальная» столица – тюрьма..... | 103 |
| Глава 4. Ленинград..... | 105 |
| Глава 5. Крым | 111 |
| Часть IV. Инобытие..... | 118 |
| Глава 1. Америка | 118 |
| Глава 2. Локусы преступления и смерти | 124 |
| Глава 3. Лунный свет | 130 |
| Заключение..... | 138 |
| | |
| Приложение: Материалы к словарю «Поэтика художественной географии В. М. Шукшина» | 140 |
| | |
| Библиографический список | 166 |

ВВЕДЕНИЕ¹

Геопозитический подход в литературоведении, с одной стороны, имеет предпосылки в известных академических трудах Ю. М. Лотмана, М. М. Бахтина, В. Н. Топорова и др., с другой стороны, именно на данном этапе идет выработка языка, понятийного аппарата для этого литературоведческого подхода. По указанию М.П. Абашевой, «сегодня для такого подхода имеются и социальные предпосылки – и не только в России. Унификация экономического пространства (глобализация) сопровождается дифференциацией политического пространства (регионализацией) – и, как следствие, культурным переопределением личности. Символические смыслы, мотивированные геополитикой советских лет, окончательно обрушились, и новая художественная символика (знаковые ее ресурсы) нередко формируется на основе локальных истории, мифологии, географии» [Абашева, 2007].

Классическим считается определение геопозитики, данное Д. Н. Замятиным: «Литературное произведение, образ могут вырастать из географического пространства, пейзажа, ландшафта, города; питаться ими – но и одновременно фактом своего существования создавать их. ... Местность, схваченная как образ ... наиболее экономно гео-графизируется. ... Земной шар компактно упаковывается геопозитическими образами... Аутопойесис есть не что иное как геопойесис – автор произведения сам формирует собственные геопозитические координаты, “обрастает” землей, картографирует геопозитическое пространство (пространства)» [Замятин, 2006, с. 159]. Из данного определения следует, что *в контексте географического пространства поэтिका становится гео-поэтикой*, как аутопоэзис в контексте пространства становится геопозитисом.

Взаимодействие субъекта творчества (автора), индивидуальной поэтической системы и географического пространства образуют широкую междисциплинарную плоскость, одной из важных категорий которой выступает пространственность.

Геопозитика может рассматриваться в двух аспектах: как направление научной мысли и как способ поэтической репрезента-

¹ При участии Д. С. Скоковой, аспиранта кафедры литературы АлтГПУ.

ции, продукт осмысления художником «своего» пространства и себя в данном пространстве. Геопэтика как область научной мысли связана с исследованием того, как формируются географические образы средствами поэтического слова, с определением механизмов участия ландшафта в процессе художественного смыслообразования. И. Н. Иванова указывает, что «предметом геопэтики, строго говоря, должно считаться воплощение образа некоего пространства в тексте, преимущественно художественном» [Иванова, 2015, с. 81], однако целостного описания подхода еще не сложилось. В данном случае мы говорим о некоторых общих понятиях, лежащих в основе геопэтики как направления художественной и научной мысли.

Ландшафт. Геопэтика восходит к области гуманитарной географии, откуда заимствует такие основополагающие понятия, как: ландшафт, географический образ, образ местности и сопряженные с ними категории субъективности и телесности.

Геопэтика перенимает из культурной географии понимание ландшафта как знаковой системы. В данном контексте интересна полемика двух исследователей. В. Л. Каганский отмечает, что возможности культурного ландшафта шире, чем потенциал природного ландшафта. «Культурный ландшафт понимается как потенциально сплошной, непрерывный, телесно выраженный, «морфологичный». В природный ландшафт входят все природные явления географической оболочки Земли; в культурный ландшафт – *потенциально все явления*» [Каганский, 2011, с. 27, выделено автором]. В. Л. Каганский относит к компонентам культурного ландшафта не только материальные (телесные) знаки культуры, но также сферу интеллектуальной деятельности: научное знание, концепции о мире, бытии. Каганский говорит о культурном ландшафте как об обитаемом пространстве земной поверхности – в широком смысле, и в узком – как о пространстве земной поверхности, освоенном «утилитарно, но еще и ценностно и символически» [Каганский, 2011, с. 28]. Рассуждения исследователя уточняет М. С. Уваров. Он отмечает, что «ландшафт, по мнению В. Л. Каганского, оформлен и в той сфере его существования, которую сейчас принято называть ментальностью. Образы ландшафта, в том числе образы концептуальные, его самоописания, «автопрезентации», образы-и-мифы – его компонент, особая часть, не менее важная и не менее прочная, нежели остальные. Это отнюдь не придаток ... к телесности ланд-

шафта, напротив: большинство людей живет именно и прежде всего в этой реальности образа, мифа; ... Собственно, в ландшафте мало кто живет. Персонаж «автор» – житель ландшафта; тексты – рассказы путешественника по миру ландшафта...» [Уваров, 2011, с. 11]. «Культурный ландшафт – явление, лежащее в том среде семиосферы, где знаковые системы культуры оказываются напрямую связанными с географическим пространством в целом и его отдельными объектами в частности» [Уваров, 2011, с. 10].

Принципиальным является *освоенность* ландшафта жильцом, что позволяет говорить о необходимости взаимодействия человека и места при продуцировании мысли о месте. По Каганскому, культурный ландшафт имеет не только ментальную, но и телесную выраженность (через материально-телесные знаки культуры). И тогда можно говорить о том, что освоение ландшафта должно происходить за счет приобретения и культивирования телесного опыта пребывания в нем, в результате чего формируется некая ментальная структура, образ пространства. Так, в освоении пространства и построении его образа участвуют *мысль и тело*.

Геопозтика имеет дело прежде всего с культурным ландшафтом, в который включен природный ландшафт. Геопозитический образ строится поэтому не только на взаимодействии автора непосредственно с землей, но и с местом, к которому были ранее прикреплены разные опознавательные культурные знаки, то есть с местом семантически нагруженным до его освоения в индивидуальном-авторском опыте.

Геопозитический образ и его ментально-географическое положение. В формировании геопозитического образа пространства необходимо участие субъекта, *освоившегося* в данном пространстве и его *освоившего*. Сознание субъекта так же выступает как пространство, в качестве так называемого *ментального пространства*, в котором географический образ «созревает». Ландшафт, в свою очередь, «корректирует» формы мышления и поведения субъекта, воздействуя на него через знаки этой территории, так что в сознании субъекта складывается определенный стиль мышления и тип поведения, связанные с данной территорией. Следовательно, мысль становится пространственной. «Мысль о территории становится мыслью территории: мысль зависит в своем развитии от места, чей образ, впрочем, создается во многом этой же мыслью. Появляется

неразрывная целостность мысли и территории, одновременно порождающих друг друга. Локализации мысли соответствует ментализация территории; территория при этом есть мир образной экспансии» [Замятина, 2011, с. 70].

Философ В. А. Подорога, исследуя ландшафтные миры Кьеркегора, Ницше, Хайдеггера и др., показывает, что сама философская мысль, само философствование может быть выведено из ландшафтных характеристик местности. «Мысль топологична, поскольку имеет место и без него немислима» [Подорога, 1995, с. 24]. «Ландшафтный образ остается образом, демонстрирующим нам не столько некое «чувство природы», сколько воображаемый план места, где может расположиться архитектурный идеал той или иной философской системы» [Подорога, 1995, с. 27–28]. Именно в этом архетиктоническом планировании ландшафта субъектом (автором) литература в наибольшей степени соприкасается с антропологией, художественной антропологией, прежде всего.

При этом нужно сделать акцент на том, что ответственность за «иммейдж» территории и за восприятие территориальных знаков лежит всецело на субъекте восприятия. Так, может создаваться несоответствие «образа» реального пространства и его концепций, что в геопэтике В. М. Шукшина происходит, например, с Уралом, который становится точкой отсчета сибирского менталитета.

В целом, такие географические «ошибки» связаны с тенденцией в сознании автора к постепенному, но константному, расширению собственных границ через механизмы *о*-своения и *при*-своения мира. Можно говорить и о том, что сознание автора способно создавать ментальную географическую карту, которая представляется нам как результат осмысления творцом локальных пространств и телесного опыта пребывания в них, установления определенных связей между ними (связей соположения и сопряжения).

Модель (карту) подобной художественной географии Шукшина мы и предлагаем в данной работе.

Стоит заметить, что различные *геобиографии* писателей, поэтов, художников отражают как раз их индивидуально-авторскую ментальную карту художественной географии (геомифологии).

Геопэтика и локальный текст. Ставить в прямое соотношение понятия геопэтики и *локального текста* (в данном случае под этим термином понимается текст, четко прикрепленный к месту,

например, «петербургский текст» в определении В. Н. Топорова) не нужно, поскольку оба данных направления научной и художественной мысли функционируют по разным законам и в основе своей имеют различные принципы, цели и задачи, хотя в обоих случаях производится работа с художественными образами пространства. Это не отношения противопоставления и не обязательно отношения комплементарности (хотя нередко продуктивным может оказаться именно сочетание данных направлений в литературоведческом исследовании). Локальный текст и геопэтика вполне могут существовать автономно. Локальный текст концентрируется вокруг места, куда стягиваются весь корпус текстов о территории, тогда как геопэтика работает с явлениями в индивидуально-личностном аспекте, расширяя этот способ субъективации (М. Фуко) до законов построения литературного произведения.

Вслед за Замятиным, можно говорить о том, что индивидуально-авторская художественная система, на разных уровнях транслирующая географическое место, является одновременно и условием (фактором), и продуктом существования жителя внутри ландшафта. Под трансляцией географического места мы понимаем разные способы репрезентации пространства – от непосредственно его «иконографии» до способа мышления и характера дискурса, свойственного данному пространству. М. Фуко, например, ставил в зависимость от пространства и времени тип дискурса [Фуко, 2004].

Геопэтика оперирует понятием «места» (place), как и локальный текст. Однако, как нам представляется, геопэтика по отношению к локальному тексту имеет большие мироописательные и миросистематизирующие возможности. Геопэтика обладает тенденцией к собиранию воедино и систематизации образа мира и ресурсами к упорядочиванию, в частности, самой системы локальных текстов, тогда как локальный текст дробит мир на еще более мелкие локусы (образуются локусы внутри локусов), так что каждое рефлекслирующее о себе культурно-географическое место стремится закрыться изнутри в собственный локальный текст. «"Геопэтика" – это попытка вернуться к ... неразъятой картине мира. То есть, по сути, это стремление к синкретизму – всеобъемлющему научному знанию, какая-то потребность современного научного (да, и художественного) мышления тоже...» [Геопэтика и географика, 2002].

Геопоэтика дает возможность поставить в прямое соотношение мысль автора и пространство, позволяет работать с *опро-странствленной мыслью*, и осмысленным (и особым образом выговоренным) пространством. Субъект (автор) дает ментальность географическому ландшафту (наделяет его смыслом, дает имя, семиотизирует его), а пространство, *уплотняя* авторскую мысль, позволяет транслировать и проявить самого себя по-иному, через формы творческого и (или) бытового поведения. Перед нами разворачивается диалог, в котором важны не столько его участники, сколько сам диалог, важен синтаксис, нелинейность связи между человеком и его «чувством земли» [Абашева, 2007].

ЧАСТЬ I. АЛТАЙ

Глава 1. Алтайский текст

Термин «алтайский текст» был введен в научный оборот в начале XXI века организаторами и участниками семинара «Алтайский текст в русской литературе второй половины XIX – начала XX в.» (АлтГУ). Далее последовали научные семинары и конференции по той же теме, материалы которых составили содержание серии сборников «Алтайский текст в русской культуре» (на настоящий момент 6 выпусков), статьи в литературоведческих журналах. Своеобразным апогеем пройденного исследователями пути стало издание антологии «Образ Алтая в русской литературе XIX – XX вв.» (2012). Без малого пятнадцатилетняя история изучения дает основания сделать предварительные выводы о свойствах и закономерностях изучаемого объекта.

Для начала стоит обозначить причины, по которым уместно говорить о сибирской литературе как явлении региональной словесности, но которые не позволяют считать алтайскую литературу подсистемой сибирской, а не просто ее частью. Как известно, существенные критерии для выделения региональной литературы – тема, место и региональное самосознание [Анисимов, 2005, с. 14]. Регион понимается как *обширное* географическое образование, обладающее *общностью* естественных и исторически сложившихся *особенностей*, выделяющих данную территорию на (ментальной) карте страны.

Алтай – достаточно крупный географический объект, на его территории могли бы разместиться многие государства мира. Можно ли обнаружить оригинальные природные и исторические характеристики пространства, отличающие его от Сибири в целом? Выделить специфическую тематику? А главное – региональную ментальность местных писателей?

Самая первая сложность – определение границ региона. Выделяют единицу *физической* географии – территория на границе Западно-Сибирской равнины и пояса гор Южной Сибири. И единицы *политической* географии: Алтайский край и Республику Алтай в составе России. Административные границы исторически изменчи-

вы и не совпадают с физическими границами региона. Земли Алтайского края входили в состав Сибирской губернии (1709–1779), Колыванской области (1779–1783), Колыванской губернии (1783–1796), Тобольской губернии (1796–1804), Томской губернии (1804–1917), Алтайской губернии (1917–1925), Сибирского края (1925–1930) и Западно-Сибирского края (1930–1937). Современный Алтайский край – это юго-восток Западной Сибири, граничащий с Казахстаном на юге и западе, на севере и северо-востоке – с Новосибирской и Кемеровской областями, на юго-востоке – с Республикой Алтай. В 1992 г. Горный Алтай вышел из состава Алтайского края в качестве отдельного субъекта РСФСР [Демин, 2009, с. 26]. Природные условия Алтая отличаются вариативностью. Рельеф Алтайского края горный и равнинный. Республики Алтай – горный. Климат неоднородный, что связано с многообразием географических условий. В сознании далекого от наших мест человека различия Республики Алтай и Алтайского края часто стираются, образуя единое историческое и социокультурное пространство. С этим недоразумением связано, в частности, разочарование, охватившее Н.М. Рубцова при посещении Алтайского края в 1966 году. Он ожидал увидеть «алтайскую Швейцарию»: солнце, горы, стремительные реки, тайгу – «общее место» литературы об Алтае [Образ Алтая, 2012, т. 2, с.13–14; АТ², 2006, с. 39; АТ, 2013, с. 98], – а столкнулся с типичным среднерусским пейзажем [АТ, 2013, с. 124].

В связи с природой Алтая, особенного Горного, в литературе возникает круг типичных сюжетов, связанных с противостоянием человека и природы, цивилизации и природы [АТ, 2006, с. 39].

Процесс освоения русскими Алтая (как и Сибири в целом) связан с концепцией фронта, т.е. «места или момента встречи двух культур разного уровня развития (“подвижная граница”）」 [Резун, 2005, с. 16]. В миссионерском видении Алтай предстает как «место встречи православия и язычества, культуры и дикости, место спасения души и место борьбы за каждую новую православную душу, это горный мир (Афон) и райский сад. Насельники этого мира – самоотверженные миссионеры и дети природы – алтайцы-язычники» [Шастина, 2013, с. 148]. В соцреалистических произведе-

² АТ – Алтайский текст в русской культуре. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2002–2015. – Вып. 1–6.

дениях воспевался процесс ликвидации автохтонной культуры Алтая [Казаркин, 2004, с. 16]. Русскоязычная литература Горного Алтая, как убедительно показала Л. Г. Чащина, может быть охарактеризована термином «культурное гнездо» (Н. К. Пиксанов). Сочетание традиций русской классической культуры, установок Алтайской духовной миссии и алтайской фольклорно-мифологической системы сформировало основные параметры литературы Горного Алтая, воплотив «органичный и многоаспектный диалог культур – русской и алтайской» [Чащина, 2003]. Опора на фольклорно-мифологическое наследие аборигенов, особенно сильная в литературе Горного Алтая, оказала мощное влияние и на литературу Алтайского края.

Уникальным фактом истории освоения Алтая Россией является особый статус региона с 1747 по 1917 гг. В этот период Алтайский горный округ, в состав которого входила территория современного Алтайского края, Республики Алтай, части Новосибирской, Кемеровской, Омской, Томской областей, восточной части Республики Казахстан, – был собственностью царской семьи. Кабинетные земли, за некоторым исключением, не подлежали «штрафной» колонизации, т. е. уголовной и политической ссылке, что, конечно, существенно отличало Алтай от Сибири и делало проблематичным функционирование основного сюжета сибирской литературы об искуплении преступления каторжными страданиями и последующем воскресении [Лютман, 1993; Тюпа, 2002].

Конфискация земель Демидовых императрицей Елизаветой Петровной в 1747 году была связана с открытием на Алтае серебряной и золотой руды [Бородаев, 2003]. Драгоценный металл добывался для царской казны, а с начала XIX века и всеми желающими, что породило «золотую» и «серебряную» линию в литературе об Алтае, впервые одически упомянутую М. В. Ломоносовым [АТ, 2002, с. 15]. В реалистической литературе эта тема сопрягалась с темами обогащения, казнокрадства, «золотой лихорадки» и уголовных преступлений [Левашова, 1995, с. 386–389]. Тем самым вновь актуализировался «негативный» вариант «сибирского текста» [Анисимов, 2007].

Значительное место в литературе Алтая и об Алтае занимает старообрядческая легенда о Беловодье, утопической стране на востоке от России, где сохранилась «древлеправославная» вера, не за-

тронутая реформами патриарха Никона (сер. XVII в.). Происхождение легенды, помимо прочего, связывается с колонизацией земель по берегам р. Бухтармы на Алтае. Белым цветом вод р. Бухтармы, ее притоков и верхней Катуня, стекающих с «белков» – горных ледников, либо белой пеной горных рек Алтая объясняют название «Беловодье» [Чистов, 2003, с. 307]. Исследованию этого тематического пласта посвящен анализ текстов В. Я. Шишкова, А. Е. Новоселова, В. Я. Зазубрина. В XX веке Алтай осмысливается Н. К. Рерихом как место утопической Шамбалы, «место силы», «пуповина» между Небом и Землей, колыбель мира. Позитивный ореол Алтая во многом обусловлен этимологией топонима, связанной с семантикой золота, высоты [Чувакин, 2016] и начала: «[в] слове “Алтай” заключен сокровенный смысл – “Золотой престол Бога”, центр мироздания, основа Бытия» [АТ, 2006, с. 103]. «Избраннический» статус региона востребован современной алтайской неомифологической прозой А. В. Коробейщикова и В. Н. Токмакова, обыгрывающей мотивику апокалипсиса / спасения.

Завершая обзор текстов русских писателей об Алтае С. М. Козлова резюмирует: «Алтай как часть Сибири – это угрюмый дикий край суровой природы, страна несметных сокровенных богатств, одна из твердынь России, ее каменная стена и защита, страна молодой, мощной энергии – путь в будущее, мистическая страна, хранящая тайны мироздания, путь к потерянному дому человечества» [АТ, 2002, с. 23].

Изучение художественно-этнографического очерка XIX века об Алтае позволило О. Г. Левашовой представить самобытный, противоречивый в своем единстве образ Алтая: «Определятся границы локуса: это лесостепной и одновременно Горный Алтай, русский, населенный переселенцами, и исконный <...>. Ведущей тенденцией всех рассмотренных нами очерков является добросовестное и доскональное, фактографически точное исследование авторами своеобразия Алтая, его животного и растительного мира, обычаев, обряда и образа жизни его жителей. Одновременно с этой литературной тенденцией возникает мифологизация топоса: с опорой на языческие и христианские мифы, космогонические и эсхатологические, писатели рисуют величавый Алтай, колыбель цивилизации, “страну обетованную”, загадочное Беловодье, которое ищут многие столетия “рассейские” странники и старообрядцы. Но

Алтай – это рай и ад одновременно. Важной тенденцией воссоздания образа Алтая становится его сатирическое изображение. Колониальная политика по отношению к Сибири приводит к разграблению ее природных богатств, к беззакониям, полному произволу властей и преступлениям» [АТ, 2013, с. 79]. И еще: «...ведущими тенденциями оказалась не романтика “странствий”, не познание “земли неизвестной”, а гуманистический пафос, боль за униженного человека, будь он алтайцем или российским переселенцем, одинаково беззащитным перед силами первозданной природы и дикого произвола властей» [Левашова, 2011, с. 128].

Активное переселение крестьянства в 1860–1880-е гг. из средней полосы России преимущественно на Алтай можно считать временем возникновения аграрного мифа, окончательно сформировавшегося уже в советское время, после ВОВ 1941–1945 гг.: «...когда стратегическое значение Алтая как места эвакуации (заводов и людей) сошло на нет <...> Алтай начинает манифестировать себя как край с сельскохозяйственной спецификой, точнее, – край хлеборобов» [АТ, 2006, с. 48–49]. Восприятие Алтая как «житницы Сибири», подкрепленное освоением целинных и залежных земель с 1954 г. надолго предопределило семантический ореол Алтая, консервируемый критическими инстанциями. Показателен экспромт поэта И. Е. Фролова, ставший заголовком одной из газетных статей того времени: «От Кулунды до Кош-Агача одна задача – хлебосдача!». Целинная тема, по мнению О. А. Скубач, задавала особую поэтику художественных произведений, соотношенную с соцреалистическим каноном: «Топика испытания в противоборстве с природными стихиями и человеческим (в том числе своим собственным) несовершенством, взросления (“закалки” и “перековки”) героя, его созидательного труда в коллективе <...> ...заглавия с повторяющимися образами утра, счастья, весны, простора, огня и т. п. указывают на близкое родство этих текстов с хрестоматийными “лакировочными” литературными образцами» [Образ Алтая, 2012, т. 4, с. 7].

На рубеже 1950–1960-х культурное восприятие Алтая как преимущественно горного пространства достраивается картиной степного, равнинного региона; в повести для детей В. С. Сидорова «Тайны белого камня» создается особый «обской миф»; в творчестве В. М. Шукшина – корпус текстов о шоферах и главной дороге

Алтая – Чуйском тракте [Образ Алтая, 2012, т. 4, с. 5–24]. Как и в советской литературе в целом, в литературе Алтая в конце 1960–1970-е гг. наблюдается возрождение интереса к теме Гражданской войны; в конце 1980–1990-х активизируется экологическая тематика [Образ Алтая, 2012, т. 5, с. 9–10]. В 2000-е на первый план выходит осмысление результатов «перестройки» и тема «потерянного поколения».

Итак, безусловно, есть основания говорить о «культурных гнездах» Алтая, алтайской теме, мифе и тексте. Положительный ответ на вопрос о существовании литературы Алтая как подсистемы сибирской литературы упирается в отсутствие литературного процесса, отдельного от истории литературы Сибири и России, и, кроме прочего, в трудноуловимость алтайского регионального самосознания.

До революционных событий 1917 года литераторы достаточно свободно мигрировали по территории Сибири из города в город. Печатались там, где была возможность. Поэтому одни и те же имена звучат в истории различных местных литератур. Говорить о наличии алтайского, а не общесибирского самосознания и, соответственно, литературы, пока не представляется возможным – не собрано достаточно данных. Появление в середине XX века региональных Союзов писателей, скорее создает видимость локальной уникальности, поскольку творческая деятельность советских писателей регламентировалась «центром» и вследствие этого уравнивалась.

В свете проблематики наличия алтайского самосознания, немаловажным представляется факт многократных признаний российских писателей в любви к Алтаю, в решающем влиянии на их судьбу. Широко растиражирована фраза В.Я. Шишкова: «Я люблю Алтай крепко, с каждым годом любовь моя растет, и не знаю, чем возьму Алтаю ту радость и счастье, которым он меня наделяет каждый день, каждую минуту...». Отвечая на вопрос, какой уголок России стоит выбрать для жизни, В. В. Бианки отвечал: «Это Алтай. В жизни не видел ничего более прекрасного. Я жил там в юности 4 года – и до сих пор (а мне седьмой десяток) вспоминаю это время, как чудесный сон... Я бы выбрал Алтай» [Бианки, 1984, с. 5]. В произведениях В. М. Шукшина наряду с официальным центром (Москва) появляется «альтернативный центр», Алтай. Комментируя цитату из статьи писателя с «говорящим» названием

«Признание в любви (Слово о «малой родине»)» (1974), О. А. Скубач пишет: «Пространственные корреляты (“возвышение”, “полати”, “предгорье”) приобретают в данном случае, безусловно, метафорическое наполнение, символизируют приоритетную, привилегированную жизненную позицию» [Скубач, 2016, с. 147]. В контексте этих рассуждений любопытна ценностная дифференциация Сибири и Алтая, наблюдаемая в текстах В. М. Шукшина. Образ Сибири в его произведениях моделируется согласно традиционной для русской литературы системы негативных представлений: «это Сибирь-матушка, она “шутку не понимает”» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 33]; о судьбе переселенцев в Сибирь: «Там небось и пропали, сердешные... <...> ни слуху ни духу» [Шукшин, 2014, т. 4, с. 279]. Идеальные смыслы делегированы Алтаю: «Трудно понять, но как где скажут “Алтай”, так вздрогнешь, сердце лизнет до боли мгновенное горячее чувство... <...> Дороже у меня ничего нет» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 54]. У Шукшина Сибирь как бы перетягивает на себя негативные коннотации, а Алтай, малая родина, – позитивные, глубоко личные, максимально ценные.

Провинциальное положение региона провоцирует в современной поэзии попытки имитации столичных стандартов, вытеснения реальности иллюзиями; страдательные мотивы богозабытости, скуки, пошлости; но и самодостаточное восприятие малой родины как места Богом данного, не нуждающегося в оценке и сравнении со столицей [АТ, 2008, с. 68–78]. Например, Наталья Николенкова на вопрос, возможно ли реализоваться поэту в провинции, – отвечает: «В наше время это – вопрос пиара, рекламы, продвижения, рыночных технологий. Ты можешь сидеть в тьмутаракани, но при наличии хороших литературных агентов тебя будут издавать и читать везде. В каком бы городе ни жил поэт, на его таланте это никак не сказывается» [Николенкова, 2008]. Наконец, многие поэты и прозаики Алтая обращаются к важнейшему для региональной культуры сюжетному архетипу – возвращение блудного сына, что, несомненно, свидетельствует о развитии региональной самоидентичности.

Таким образом, литература Алтая в контексте сибирской литературы существует не как подсистема, а, скорее, как «культурное гнездо». Уникальные природные параметры региона (лесостепь и горы), историческая его специфика (отсутствие штрафной колони-

зации, золотодобыча, локализация староверческого Беловодья, симбиоз русской и автохтонной культуры и др.) дают основание говорить о существовании «алтайского текста». Ответ на вопрос о наличии алтайского самосознания остается дискуссионным. Впрочем, творчество видного уроженца Алтая В. М. Шукшина демонстрирует не просто ценностный приоритет Алтая по сравнению с другими важными для России крупными регионами (Кавказ, Крым, Финляндия), но концентрацию положительных смыслов на полюсе «малой родины» в оппозиции зачастую негативной мифопоэтике Сибири.

Глава 2. Алтай

Пространство Алтая и в жизни, и в творчестве В. М. Шукшина максимально значимо. Критики и литературоведы сразу заметили неразрывную связь творимого Шукшиным мира с «малой родиной» писателя: «Там он родился и вырос, отсюда он принес в литературу новые темы и сюжеты, отсюда ведет и родословную своих героев... Все рассказы, написанные о героях, живущих в деревне, связаны со знакомыми и близкими каждому алтайскому жителю названиями сел, действительно существующими на карте» [Горн, 1981, с. 207]. В. Ф. Горн приводит представительный перечень алтайских топонимов, упомянутых в произведениях Шукшина. Работа над топонимикой писателя была продолжена учеными Алтайского государственного университета [Воробьева, 1989, 1992; Марьин, 2012; Творчество В. М. Шукшина, 2006, т. 2, с. 279–286].

«Регионализм Шукшина, – полагает С. М. Козлова, – скорее концептуально-психологический, выражающийся как особое мироощущение и как особая точка зрения на мир, концепция мира» [Козлова, 1994, с. 4]. Тем самым он не сводим к автобиографизму, местной тематике или областному патриотизму [Козлова, 1994, с. 3]. Обращение к алтайскому материалу, мотивированное стремлением писать про известное, рождает в сознании писателя полярные доминанты: «комплекс провинциальной неполноценности» и мессианские чаянья, жажду приобщения к столичной культуре и «комплекс вины блудного сына» перед родиной, алтайский менталитет и «мощную надстройку благоприобретенной мировой культуры» [Козлова, 1994, с. 4]. Процесс преодоления этого конфликта сопровождается творческую эволюцию В. М. Шукшина.

Ранние произведения (сб. «Сельские жители», «Живет такой парень») отличает явный «внешний этнографический регионализм». Местные реалии (рельеф, ономастика, топонимика, фольклор) сопряжены с общерусскими и советскими реалиями, что утверждает равноправие жителей Алтая с Россией, более того, обнажает подлинно русскую суть сибиряков по сравнению с подрастерявшими национальную идентичность жителями европейской части страны. В позднейших произведениях («Любавинь», «Ваш сын и брат», сб. «Там, вдали», сб. «Земляки») биографические и региональные приметы утаиваются, сугубо алтайские топонимы пере-

именовываются, остаются только общерусские и советские наименования. На первый план выходит не областническая оппозиция (столица-периферия), а национально-историческое и социально-психологическое противостояние (город-деревня [Творчество В. М. Шукшина, 2006, с. 89–92], народ-власть, человек-история). «Региональный код» продолжает определять речь персонажей (диалекты) и свойства природного космоса (степи, табуны лошадей, предгорья, горы, тайга). В произведениях 1970-х годов («Срезал», «Мастер», «Я пришел дать вам волю», «Печки-лавочки») региональные приметы пространства, персонажей, ситуаций вновь акцентированы, автобиографичны и задают новую, «принципиально местную точку зрения на Россию». Западный город-блудница Москва отчетливо противопоставлен православному русскому Востоку за Уралом [Козлова, 1994, с. 6–10]. В творчестве Шукшина, по мнению С. М. Козловой, возрождается евразийская идея спасения и возрождения России, как и человечества в целом, через «исход» на Восток, в Сибирь, на Алтай [Козлова, 1994, с. 17]. «Бия-Катунский регион для Шукшина, – рассуждает исследователь, – не просто биографическая родина, глухой, окраинный угол России, а, напротив, некий новый жизненный центр, бродильный чан, вулканический расплав, в котором оформляется новый лик мира, рождается новая раса» [Козлова, 1994, с. 15]. На наш взгляд, эта интерпретация вписывает В. М. Шукшина в не вполне органичный ему мистический контекст. Более осторожно другое прочтение отмеченной динамики, принадлежащее А. И. Куляпину: «В пространственной модели Шукшина постепенно все меньше остается географического, все больше появляется литературного и мифопоэтического» [Куляпин, 2016, с. 90]. Для писателей традиционалистов, в принципе, характерна опора на миф [Ковтун, 2013].

Алтай Шукшина наделен отчетливыми признаками рая: «И прекрасна моя родина – Алтай: как бываю там, так вроде поднимаюсь несколько к небесам. Горы, горы, а простор такой, что душу ломит. Какая-то редкая, первозданная красота» [Шукшин, 2014, т. 7, с.43]. Горы предстают как «бытийственный идеал», место святилищ, торжество духа [ТШ, с. 92].

В качестве сакрального центра авторской мифогеографии Алтай вступает в некие отношения притяжения-отталкивания с другими регионами. Карта наших дальнейших размышлений намечена

репликой героя романа «Любовины», замыкающей описание закатного алтайского пейзажа: «Везде был: на Кавказе, в Крыму, в Финляндии – видел красоту. Но такой вот не видел нигде» [Шукшин, 2014, т. 2, с. 315]. Оппозиция «Кавказ/Финляндия/Крым – Алтай» не столько восходит к базовой антитезе «неблагоприятный – благоприятный», сколько фиксируют разную степень проявленности «блага». Все перечисленные локусы восхищают взгляд, являются контекстуальными «геосинонимами». В то же время отмечены их коннотативные различия, поскольку Алтай максимально прекрасен. Перечень регионов, вовлекаемых в сопоставительный ряд, не случаен. Упомянутые территории, так же как и не названный здесь Урал, в русской культуре обладают повышенным значением, вытекающим из их инвариантной исторической функции. Все эти регионы в разное время были присоединены к России и потому «играют ключевые роли в процессе национально-государственного самоопределения России: конкретизации ее геополитических ролей, формировании культурной ориентации...» [Анисимов, 2007, с. 60–61]. Мифопоэтически «наращивание» территории осмыслялось как контакт между «своим» и «чужим» и стимулировало появление текстов о «пограничном» пространстве.

«Двойничество» Алтая и Крыма существует внутри оппозиции «Крым – Сибирь». Море, солнце, садовое изобилие рисовали типичную картину райской Тавриды. Имея в виду подобный семантический ореол Крыма, повествователь, очень близкий автору, размышляет о Сибири: «...наши предки шли вот по этим местам. <...> А ведь это не кубанские степи и не Крым, это Сибирь-матушка, она “шутки не понимает”» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 33]. Традиционный образ Крыма как пространства жаркого, плодородного, благодатного противопоставлен здесь не менее устойчивой ассоциации Сибири с холодом, суровыми испытаниями, болезнью и смертью. О судьбе переселенцев в Сибирь сказано: «Там небось и пропали, сердешные...» [Шукшин, 2014, т. 4, с. 279]. Показательны размышления Петьки Краснова в ялтинском доме-музее А. П. Чехова: «Додуматься – в таком пальтишке в Сибирь! Я ее спрашиваю: “А от чего у него чахотка была?” – “Да, мол, от трудной жизни, от невзгод”, – начала вилять. От трудной жизни... Ну-ка, протрясись в таком кожанчике через всю Сибирь...». Земляки

сочувственно вздыхают: «Может, не знал человек, какие тут холода» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 23-24].

Оппозиция, основанная на природно-климатических условиях регионов (тепло – холод), варьирует универсальное противопоставление «благоприятный – неблагоприятный» [Иванов, 1978, с. 96], иными словами, «жизнь – смерть», «рай – ад». В массовом сознании и культурной традиции преобладает ассоциация Крыма с раем, а Сибири с адом.

Казалось бы, в письмах Шукшина востребована позитивная характеристика курорта: «...наилучшие пожелания из солнечного Крыма». Но нет: «Тут плохо, жарко, голо, не интересно работать» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 252]. Эмоция отрефлектирована писателем: «Трудно понять, но как где скажут “Алтай”, так вздрогнешь, сердце лизнет до боли мгновенное горячее чувство... <...> Дороже у меня ничего нет» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 54]. В шукшинском пространстве родной Алтай, оставаясь частью Сибири, тем не менее, оказывается благодатным, исцеляющим, «райским» локусом.

Сюжет киноповести «Печки-лавочки» организован по традиционной модели пути, где начальная точка – Алтай, а конечная – Крым. Сознание сибирских крестьян сохраняет архаическое деление пространства на «свое» и «чужое». Алтай, дом, есть сакральный центр, место блага. Цель поездки – курорт в Крыму, как и сам путь в «неведомое», отмечены приметами угрожающего, inferнального пространства. Особенно чревата поездка к морю для детей: «у них там сразу откроется дизентерия...» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 252].

Курортное пространство опасно еще потому, что населено криминальными личностями. Крымский текст включает в себя блатной фольклор, о чем напоминает пропетая вором строчка из песни «Севастополь»: «Там море Черное, песок и пляж, там жизнь привольная чарует нас!..» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 263]. Один из шансонных вариантов вводит тему «красивой» жизни: «Двери ресторанов нам открыты, / Выходи, любимая моя. / Оставляю стопку недопитой, / Танго танцевать пойду и я». Семантические параметры курорта, заданные песней, затем дважды повторяются в киноповести, приобретая все более угрожающие размеры. Парафразом фольклорного текста звучат впечатления о Крыме курносого попутчика семьи Расторгуевых. Это профанный рай, где дары приро-

ды обильно украшены «голыми» женщинами и благами цивилизации: «Идешь по пляжу – тут женщина голая, там голая – валяются. Идешь, переступаешь через их... <...> Заходишь вечером в ресторан, берешь шашлык, а тут наяривают, тут наяривают!.. Он поет, а тут танцуют. <...> А один раз как дали “Очи черные”, у меня на глазах слезы навернулись. <...> А полезли куда-то на гору, я чуть не на карачках дополз – ну, красота! На всех пароходах – музыка» [Шукшин, 2014, т. 5, с.281-282]. Основные мотивы монолога попутчика совпадают с фрагментом произведения «Петька Краснов рассказывает» (1973). Отмеченные семантические параметры курорта (море, пляж, пароход, гора, голые женщины, рестораны, танцы) дополнены другими приметам профанного рая: «...нигде ни одного грубого слова! Чтобы матерное слово – боже упаси! Только шуточки, шуточки... Все смеются, шутят. Смеются, прямо сердце радуется. И пьяных нету. Так, идешь – видишь: врезамши, паразит! По глазам видно. Но – не шатается» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 23]. Ср. с приведенной выше характеристикой Сибири: «шуток не понимает».

Мотив «переступания» через женщин вводит тему преступления против женщин, в частности, соблазна и измены. Николай Расторгуев взял с собой в поездку жену, своего рода «волшебного помощника», тем самым обезопасив свой брак. Решающее «сражение» Нюры с бесовскими силами происходит в виртуальном пространстве. Инфернальные черты Крыма, заданные песней «Севастополь» и рассказом курносого, повторились и усилились в тревожном сне Нюры. В огромном ресторане под “Очи черные” неистово пляшут «полуголые девицы» и «волосатые парни»: «То ли это какой-то вселенский шабаш, то ли завтра – конец света». Иван пирует, по бокам его «почти голые девицы, смеются, пьют шампанское». Нюра зовет мужа домой, он отказывается, бесовские кривляния усиливаются. Осмеиваемая Нюра было уходит, но вдруг останавливается: «И заткнулась музыка... И все замерли. Нюра пошла опять к столу... И с ее шагами, сперва тихо, потом громче стала нарастать удалая, вольная музыка “Из-за острова на стрежень”». Иван превратился в грозного Степана Разина. Не менее грозная Нюра «подошла, выдернула мощной рукой его из-за стола и дала пинка под зад. И сама пошла следом за ним» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 284-285].

Преодолев все препятствия пути, герои оказываются в чаемом Крыму, который, вопреки страхам и ожиданиям, наделен признаками подлинного рая: «Хорошо-то как здесь. Господи! Рай» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 303]. Итогом путешествия героев становится превращение «чужого», опасного, страшного пространства в «свое», освоенное, благое. Тем самым киноповесть строится по инвариантной модели, характерной также для сказки и мифа, где путь ведет из надежного, безопасного центра (дома) в мир опасности и смерти, дабы обрести сакральное благо в битве со злом [Топоров, 1983, с. 262]. Мифопоэтическое прочтение киноповести обнаруживает ее архетипическую подоплеку – ритуал, направленный, помимо прочего, на инверсию либо нейтрализацию бинарных оппозиций [Иванов, 1978, с. 98].

Путешествие персонажей В. М. Шукшина в Крым совершается еще и в пространстве памяти: «Вспомнились те ночи – далекие, где тихо шумит огромное море и очень тепло» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 25]. Желание Ивана Расторгуева свозить детей на курорт ориентировано на финал пути, возвращение домой: «Скажут, папка возил нас, когда мы маленькие были. Я вон отца-то почти не помню, а вот помню, как он меня маленького в Березовку возил» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 249]. Память тоже обладает способностью нейтрализовать оппозиции «здесь – там», «сейчас – тогда», «Крым – Сибирь», «жизнь – смерть».

«Кавказский» и «финский текст» в творчестве В. М. Шукшина гораздо менее оформлены. В рассказе «Вечно недовольный Яковлев» к «кавказскому тексту» отсылает название папирос – «Казбек». Комментатор В. В. Десятов отмечает, что настойчивое упоминание «казбечин» (5 раз на 5 страницах) сигнализирует о подключении к лермонтовской традиции, в частности, к кавказскому хронотопу романа «Герой нашего времени» и поэмы «Демон» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 285]. По мнению исследователя, рисуя психологически достоверный характер, Шукшин одновременно пародирует романтического демонического героя [Шукшин, т. 7, с. 284]. Показательно, что Яковлев прибегает к географически окрашенному сравнению презираемых людей с баранами: «И он упорно стоял, ненавидел всех... и видом своим показывал, как ему несколько смешно и дико видеть, что они собрались тут, как бара-

ны, и ждут, когда приедет самодеятельность» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 61].

Географический образ Кавказа в русской литературе тесно связан с мотивами пленения и побега. В произведениях В. М. Шукшина, как минимум, дважды упомянут «Кавказский пленник» Л. Н. Толстого: в «Точке зрения» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 275] и «Психопате» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 58]. Оба раза – в контексте рассуждений о художественной и нравственной «высоте» повести. В рабочих записях писателя сохранилось примечательное мнение: «Патриарх литературы русской – Лев Толстой. Это – Казбек, или что там? – самое высокое. В общем, отец» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 323]. Казалось бы реальный, а не литературный, Кавказ возникает в рассказе «Хахаль». Герой вспоминает письмо служащего на Кавказе «брательника», о том, как колхозные свиньи сбежали с дикими кабанами. Через трое суток половина вернулась, а половина осталась, но «которые вернулись, такой приплод принесли, что колхоз даже обрадовался» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 23]. В сущности, эта байка является комичным вариантом сюжета, воплощенного в многочисленных «Кавказских пленниках». Культура оказывается плененной иной культурой (экзотической, «дикой», «естественной», «некультурой»), пребывает в состоянии «смерти» и возвращается/возрождается в качественно ином состоянии – «с приплодом». Архетипическая логика взаимодействия «своего» и «чужого» просвечивает в шукшинском понимании геополитических отношений России и Кавказа. Подобного рода инициационная схема лежит в основе «сибирского текста» [Лотман, 1993; Тюпа, 2002].

Финляндия наименее представлена в мире Шукшина как географический ландшафт. Несмотря на то, что писатель неоднократно бывал за рубежом, его персонажи практически всегда живут и путешествуют в пределах СССР. Немногочисленные исключения представлены опытом войны и/или плена [Скубач, 2016, с. 141–143]. В рассказе «Как мужик переправлял через реку волка, козу и капусту» единственно важным, что вспоминает Лобастый о финской военной компании оказывается мороз и прожженная угольком от печки новая шинель. «Убивали же там!» – восклицает собеседник. «Убивали. На то война», – отвечает Лобастый [Шукшин, 2014, т. 7, с. 27]. Тем самым Финляндия сопоставима с Сибирью (и

Алтаем) своими природно-климатическими характеристиками и мотивом смерти.

В художественном мире В. М. Шукшина обитают «чухонцы» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 62; т. 5, с. 116), но не эстонцы и финны, населявшие окрестности Петербурга, как можно было бы подумать. В сибирских диалектах так называли непонятливых, глупых людей [Шукшин, 2014, т. 5, с. 373]. «Чухонец», полагаем, здесь синоним «чудика», специфически шукшинского характера, соединяющего в себе семантику «чуда» и «чудовища» [Панкин, 1983, с. 172].

Малодоступная советскому человеку заграница являет себя через вещи, связанные с преступлением. Уголовный мотив вводится в неоконченный «Сокровенный рассказ» цитатой из стихотворения С. Есенина «Письмо матери»: «...будто кто-то мне в кабацкой шумной драке саданул под сердце финский нож» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 56]. Песня на основе стихотворения звучит в кинофильме «Калина красная» (1973), герой которого, Егор Прокудин, типологически близок «чухонцу» Спирьке Расторгуеву («Сураз»). Комическая параллель уголовному сюжету задается географически отмеченной парой: предметом материального быта (финский мебельный гарнитур «россаро», вожденный советским человеком) и явлением массовой культуры (коллективный финский танец «Летка-енка», популярный в СССР в 1960-70-е гг.). Эти приметы Финляндии атрибутируют ситуацию материального благополучия и социальной успешности (достижения «рая») в сходных текстах об экономических преступлениях: «Петя» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 145], «Владимир Семеныч из мягкой секции» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 146, с. 154, с. 155], «Энергичные люди» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 147, с. 161]. Таким образом, существенным признаком «финского текста» оказывается мотив переступания/преступления. Мороз, преступление и смерть входят в зону пересечения системы мотивов Финляндии и Сибири.

Итак, Сибирь (Алтай), Кавказ, Крым, Финляндия в мире В. М. Шукшина выступают как своеобразные «двойники». В зависимости от того, какие мотивы актуализируются, отношения между данными локусами могут быть описаны при помощи уже сложившейся классификации в терминах «близнецы», «антагонисты» и «карнавальная пара» [Агранович, 2001].

Глава 3. Чуйский тракт

Природно-климатические условия Алтая самые благодатные в Сибири. Описания природы у Шукшина обычно лаконичны и встречаются довольно редко. Помимо прочего, это объясняется привычностью сибирского пейзажа для персонажей – местных жителей [Горн, 1981, с. 213]. Тем существенней фрагменты, посвященные характеристике ландшафта. Многократно описываются главные константы шукшинского «материка» – река Катунь и Чуйский тракт. Мифопоэтика Катунь рассмотрена в следующей главе, здесь обратим внимание на образ дороги.

В. Ф. Горн полагал, что «...художественный мир, воссозданный писателем, географически почти полностью уместается в границах одной небольшой деревни. <...> ...все герои Шукшина либо сейчас живут в деревне, либо в недавнем прошлом покинули ее» [Горн, 1981, с. 206]. Впрочем, сам писатель в интервью «От прозы к фильму» отрицал подобную трактовку: «Почему я не сделал всех этих “Странных людей” жителями одной деревни? Чего, казалось бы, проще: поселить их на одной улице <...> Ведь не случайно же возник Чуйский тракт, по которому ехал от села к селу, от встречи к встрече Пашка Колокольников?!» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 117] Стало быть, Чуйский тракт играет важную композиционную роль, благодаря ему отдельные тексты «нанизываются» на единую нить, образуя целостную эпическую картину мира.

У В. М. Шукшина речь идет о т. н. «старом» Чуйском тракте, проходящем от г. Бийска до границы с Монголией по долинам рек Катунь и Чуя [Марьин, 2012, с. 104]. Название тракта привязывает его к водной артерии – реке Чуе. Гидроним переводится с тибетского как «вода», «река» [Молчанова, 1979, с. 346]. На лексическом уровне происходит, по сути, отождествление дороги и реки (Чуйский = водный тракт).

Семантика Чуйского тракта чеканно сформулирована в предисловии В. М. Шукшина к киноповести «Живет такой парень» (1975). Ведущие мотивы, связанные с этим хронотопом, следующие:

- двойничество с рекой («Есть на Алтае тракт – Чуйский. <...> И еще есть река на Алтае – Катунь. <...> И вот несутся они в горах рядом – река и тракт. Когда глядишь на них, думается почему-то,

что это брат и сестра, или что это – влюбленные, или что это, наоборот, ненавидящие друг друга Он и Она, но за какие-то грехи тяжкие заколдованы злой силой быть вечно вместе...»);

- авантюренность, искушающее сочетание красоты и опасности высоты («Красивая, стремительная дорога – как след бича, стеганувшего по горам. <...> Он (тракт) манит к себе, соблазняет молодые души опасным ремеслом, сказками, дивной красотой. Стоит разок проехать от Бийска до Ини хотя бы, заглянуть вниз с перевала Чике-таман (Чик-атаман, как зовут его шоферы) – и жутковато станет, и снова потянет превозмочь страх, и увидеть утреннюю нагую красоту гор, почувствовать кожей целебную прохладу поднебесной выси...»);

- творчество («Много всякой всячины рассказывается, поется, выдумывается о нем. ...все легенды – всё с Чуйского тракта»);

- тип героя дороги («Все удалые молодцы, все головорезы былых лет – всё с Чуйского тракта. <...> Такой суровый и такой рабочий тракт не мог не продиктовать людям свои законы. Законы эти просты: Помоги товарищу в беде. Не ловчи за счет другого. Не трепись – делай. Помяни добрым словом хорошего человека. Немного. Но они неумолимы. И они-то определяют характеры людей. И они определяют отношения между ними») [Шукшин, 2014, т. 1, с. 272–273].

Интересно проследить, как шукшинская концепция Чуйского тракта воплощается в его художественных произведениях. Возможно, анализ текстов позволит дополнить очевидные писателю смыслы другими, возникающими исподволь, за пределами авторской рефлексии.

Первые особый тип героя-шофера, сформированного Чуйским трактом, появляется в рассказах «Гринька Малюгин» и «Классный водитель» (цикл «Они с Катюни», 1963). Оба персонажа и закрепленные за ними сюжетные ходы путем контаминации образовали нового персонажа – Пашку Колокольниковца, героя киносценария х/ф «Живет такой парень» (1964) и одноименной киноповести (1975). Впоследствии под именем Пашки Любавина он перекочевал во вторую книгу романа «Любавины» (1987). Таким образом, данный персонаж далеко не случаен в мире писателя.

Какие черты характера свойственны этому сквозному персонажу? Смелость, легкость, летучесть, быстрота («легкий на ногу»,

«смахивал на какую-то птицу», «Авиатор!», «Уважаю скорость» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 186-187]), влюбчивость и невезение в любви [Шукшин, 2014, т. 2, с. 293], желание «своровать» чужую невесту, жену [Шукшин, 2014, т. 1, с. 194, 282; т. 2, с. 302, 311], творческое начало (танец [Шукшин, 2014, т. 1, с. 184, 189, 276], «Поэму буду сочинять» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 185]). В быту творящая энергия персонажа выплескивается в создание новой автобиографии, попросту – бескорыстное враньё («Меня же на Луну запускали» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 179, 302], «Ну и трепач ты!» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 189]). В иррациональном состоянии порождает сны [Шукшин, 2014, т. 1, с. 183–184, 293–294, 306–307, 309–310]. Весьма существенна посредническая функция персонажа. Как дорога соединяет отдельные точки пространства, деревню и город (см. «Первое знакомство с городом», 1968), так и персонаж пути соединяет человеческие судьбы: привозит жену к мужу («городскую женщину» к зоотехнику), способствует браку напарника с теткой Анисьей, вопреки собственным интересам примиряет любимую Настю с женихом.

Любовные приключения накрепко связаны как с хронотопом дороги в целом [Бахтин, 1975, с. 247], так и с Чуйским трактом, в частности. Симптоматично, что бывшая подруга упрекает Пашку: «Культурный – по чужим бабам шастать. Наверно, уж весь Чуйский тракт охватил?» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 292]. Хронотоп дороги моделирует персонажа, склонного к любовным и героическим авантюрам [Бахтин, 1975], что особо наглядно в песне, ассоциирующейся с трактом. В х/ф «Живет такой парень» звучит мелодия песни «Есть по Чуйскому тракту дорога...» (слова С. Михеева, музыка в обработке композитора П. Чекалова) [Марьин, 2012, с. 104]. Эта авторская песня стала народной в конце 1930-х годов. В отличие от прототипов, счастливых в браке шофера Кольки и кондуктора городского автобуса Раи [Шипилов, 1988], судьба героев решается в типичном для жесткого романа мелодраматически-трагичном ключе: брачная погоня водителя трехтонной АМО за управляющей фордом девушкой оборачивается его гибелью.

Мотив погони, связанный с Эросом и Танатосом, применительно к творчеству В. М. Шукшина освещен А. И. Куляпиным [Куляпин, 2016, с. 90–95]. Здесь отметим закрепленную в народном сознании связь любви и смерти с пространством Чуйского тракта.

Показателен в этом отношении сон Пашки Колокольниковца, навеянный легендой о встрече шофера на тракте с «голой бабой», которая просит привезти себе белой материи и трактуется старушкой-рассказчицей как смерть: «Это же смерть по земле ходила – саван себе искала. Вот вскоре после этого и война началась» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 294]. Во сне Пашка видит себя шофером из легенды, а встреченная женщина оборачивается его возлюбленной Настей. «А зачем тебе белое-то? Ты что, замуж вы...», – не успевает спросить герой и просыпается. Понятно, что замужество любимой ощущается героем как ее окончательная, смерти подобная утрата. Одновременно сон обнажает древнейшее мифологическое тождество брака и смерти. Наконец, сон выполняет прогнозирующую функцию. Композиционно непосредственно за ним следуют поминки разбившегося на тракте товарища-шофера, справляемые на месте гибели: «Впереди, близ дороги, большой серый валун. <...> На камне написано: “Тут погиб Иван Перетягин. 4.5.62 г.”» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 294]. Затем идет брачный элемент, где герой сводит одинокого напарника с теткой Анисьей. Следующее звено сюжета – чреватый смертью подвиг Пашки, когда он уводит горящий бензовоз в безопасное место и едва спасается сам. Во сне Пашка не успел проговорить «замуж выходишь». В реальности смерть покалечила его, но не свершилась. Чередование любви и смерти продолжает эпизод прихода в палату к герою журналистки, в которую он безответно влюбляется. Следующий сон Пашки – о женщинах, у которых сердце болит (мотив смерти). Завершающий сон возвращает героя к навеянной легендой встрече с Настей, которая говорит ему: «Так вот, ты не верь: это не смерть была, это любовь по земле ходит» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 309]. «Значит, будем жить», – резюмирует Пашка.

Чуйский тракт благодаря фонетическому созвучию невольно ассоциируется с глаголом «чуть». Весьма примечательно словоупотребление этого глагола в произведениях писателя. В подавляющем большинстве случаев персонажи *чуют* приближение беды³. Мотив смертельного преследования организует сюжет рассказа «Рыжий» (1974). Начавшись идиллическим описанием природы

³ К примеру, во 2 томе из 7 словоупотреблений б имеет указанную семантику, в одном – ощущение фальши [т. 2, с. 47, 53, 167, 216, 322, 369].

и состояния души («Это было давно и прекрасно», «Сердце замирало в радости», «И прекрасна моя родина – Алтай...») [Шукшин, 2014, т. 7, с. 42–43]), повествование стремительно приближается к роковому столкновению машин. Важно, что события видятся глазами авторизированного подростка. Весна в природе коррелирует с возрастом рассказчика. Его словами передано ощущение надвигающейся беды: «А опасность летела навстречу нам... <...> Я <...> до сих пор помню этот треск – резкий, сухой, мгновенный... Как-то от него, от этого треска, толкнулось в сознании, что беда, может – смерть...» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 43]. Реакция Рыжего на безумную выходку встречного грузовика естественна для шофера Чуйского тракта, как формулирует это автор в наброске статьи о х/ф «Живет такой парень»: «Испытай горе – прокляни и восстань на обидчика, который посягнул на жизнь, не им дарованную» [Шукшин, 2014, т. 9, с.25]. Ситуация дублируется. Стремительное преследование нахального шутника, обгон, касание кузова: «Опять этот ужасный треск... Опять мимо пронеслось нечто темное, жуткое, обдав грохотом беды и смерти...» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 44]. Подростку в экстремальных условиях дан урок достойного поведения. Происходит возмужание личности: «Я же почему-то принялся думать так: нет, жить надо серьезно, надо глубоко и по-настоящему жить – серьезно» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 45]. За «документально-биографическим», по определению Шукшина, планом [Шукшин, 2014, т. 7, с. 276] кроется ритуальная схема инициации, «в-смерти-рождения». Шофер в этом контексте прочитывается как психопомп, проводник души через смерть к новому уровню развития. Он в то же время и образец подлинного человека. Не случайно исследователи проводили аналогии между характеристикой Рыжего – «Такого не враз сшибешь» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 45] и самохарактеристикой Шукшина “Никогда ни разу в своей жизни я не позволил... сшибить себя”» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 277–278].

Рыжий шофер почти все время молчит, иногда только «зевнет, смешно заматерится – протяжно как-то, нараспев – и опять молчит» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 42–43]. Влюбленный «классный водитель» Пашка Холманский/Любавин постоянно напевает «В жизни раз бывает восемнадцать лет» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 194, 196, 199; т. 2 с. 302], а Пашка Колокольников – «И за борт ее бросает / В на-

бежа-авшую волну...»⁴ [Шукшин, 2014, т. 1, с. 283]. Песня и Чуйский тракт для Шукшина были нераздельны. Неслучайно жестокий романс «Есть по Чуйскому тракту дорога...» сопутствовал видеоряду к/ф «Живет такой парень». Титры к/ф «Печки-лавочки» по замыслу режиссера, отклоненному цензурой, должны были сопровождаться игрой и пением частушек Феди-балалаечника, который бродяжничал по Чуйскому тракту в начале 1970-х, развлекая проезжающих своим творчеством, и случайно попался на глаза Шукшину [Шукшин, 2014, т. 9, с. 127–128]. Песня, дорога и река тождественны в своем метафорическом прочтении как образ судьбы, жизненного пути. Ср. «Он про свою долю поет» («Стенька Разин») [Шукшин, 2014, т. 1, с. 125], «Прожил, как песню спел, а спел плохо. Жалко – песня-то была хорошая» («Билетик на второй сеанс») [Шукшин, 2014, т. 5, с. 197].

«Шукшинский герой – это, как правило, человек пути», – отмечает А. И. Куляпин. Именно он «по-настоящему близок Шукшину, который осмыслил свою жизнь в категориях пути» [Скубач, 1998, с. 56]. Дорога (жизни) создает человека под стать себе. Создает по архаичным лекалам. Характеристики шукшинского персонажа пути, шофера, (дар сновиденья, крылатость, плутовство, вранье, кража, творчество, посредничество, роль психопомпа) неявным образом отсылают к богу Гермесу, прадеду хитроумного Одиссея, изобретателю лиры, покровителю путешественников и воров, насылателю снов и проводнику душ.

⁴ Цитата из знаменитой песни о Разине не случайно появляется в речи персонажа, в некотором смысле отождествляя Пашку и атамана. О. А. Скубач полагает, что Разин – «крайний выразитель идеи пути, кульминация героя-путешественника» [Скубач, 1998, с. 57].

Глава 4. Катунь

Первая подборка рассказов Шукшина, опубликованная журналом «Новый мир» (1963, № 2), была озаглавлена «Они с Катунь». 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 Сростки находится на берегу Катунь. Так, в интервью корреспонденту газеты «Ленинская смена» (февраль 1966 г.) режиссер рассказывал: «Самые счастливые дни я провел в селе Сростки, что стоит на берегу шумной и бурливой реки Катунь, берущей свои истоки с Алтайских гор» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 85].

Сростки расположены в нижнем течении Катунь, всего в 53 километрах от устья реки. В восприятии Шукшина, с одной стороны, село перемещается чуть ближе к месту слияния Катунь и Бии, но, с другой стороны, к Сросткам 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, Сростки называется. Стоит оно на берегу красавицы Катунь. 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» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 28].

Географию в текстах Шукшина вытесняет мифогеография, которая, по определению И. И. Митина, «имеет дело не с реальностью наблюдаемых объектов, а с реальностью разнородных представлений» [Митин, 2005, с. 13].

Описание реальной Катунь 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 спи-

ну» [Шукшин, 2014, т. 2, 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 не случайно происходит на берегу реки. «Ревет беспокойная Баклань, прыгает в камнях, торопится куда-то – чтобы умереть, породив новую большую реку» [Шукшин, 2014, т. 2, 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» [Шукшин, 2014, т. 8, 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 Катуню» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 186]. А киноповесть «Живет такой парень» (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» [Шукшин, 2014, т. 1, 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 вливается, 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 семья-

ми-то – вот горе-то. Ажник в Сибирь двинулись которые... Там небось и пропали, сердешные...» [Шукшин, 2014, т. 4, 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 Волге: «Был недавно в Сталинграде. Волга... – вот покой! Ух, какая матушка!...» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 245]. В романе «Я пришел дать вам волю» Разин также наслаждается «покоем, какой дарила Волга» [Шукшин, 2014, т. 4, 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 [Шукшин, 2014, т. 3, 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 прозондируй свою половину, я свою: соблазним их

кострами, рыбалкой, еще чем-нибудь. Остановимся где-нибудь в деревушке на берегу, снимем хатку...» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 110].

«На Волгу, братцы! Там – раздолье!» – выкрикивают разинские казаки, отстаивая волжский маршрут движения войска [Шукшин, 2014, т. 4, 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» [Шукшин, 2014, т. 4, с. 175]. Трижды бросает клич «– Айда на Волгу! <...> Хоть погуляем» и «гулевой атаман» из повести-сказки «До третьих петухов» [Шукшин, 2014, т. 7, 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. 605], 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!» [Шукшин, 2014, т. 8, 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» [Шукшин, 2014, т. 8, 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, переплываю 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. – Одолел меня дьявол, Ларька. Одолел, гад: рукой моей водит. За что казака сгубил?! За что-о?!» [Шукшин, 2014, т. 4, 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» [Шукшин, 2014, т. 4, 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 казачий 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 тьфу на меня за то, что я до сих пор не принес ничего в жертву тебе. 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, 1994, 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 «отнять» у Разина «прекрасные легенды» [Шукшин, 2014, т. 9, 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, с. 605–625] княжна здесь – разинский дар-жертвоприношение 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...» [Шукшин, 2014, т. 4, 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 несет дальше, и уносит Пашкину тоску далеко-далеко. Жить все равно надо, даже если очень обидно» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 285].

В шукшинских произведениях на темы современности миф становится метафорой.

ЧАСТЬ II. СИБИРЬ

Глава 1. Сибирский миф и 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 преподносится 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» [Шукшин, 2014, т. 5, 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» [Шукшин, 2014, т. 5, 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-сибирячки 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 – Подмосковье) 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 Фoniaкина («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...» [Шукшин, 2014, т. 3, 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» [Шукшин, 2014, т. 6, 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...» [Шукшин, 2014, т. 8, 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 тетька (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!..» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 221]. Сержант Кибяков зло шутит: «Жалко дедушку-то? Сча-ас мы его в тюрьму посадим. Сча-ас..» [Шукшин, 2014, т. 1, 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 «Постскриптум» (1972) производит крепость, где «раньше сидели зеки» [Шукшин, 2014, т. 6, 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 <...> [Шукшин, 2014, т. 8, 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 «Сельских 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» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 131].

Закономерно, что мотив низвержения-падения также локально закреплен за Уралом. Жесткое приземление на картофельном поле предвещает 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 зубовой 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 подружить» [Шукшин, 2014, т. 9, 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» [Шукшин, 2014, т. 9, 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» [Шукшин, 2014, т. 9, 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 Ключкова «Велика Россия, а отступать некуда – позади Москва», когда заявлял: «Я думаю, что русского человека во многом выручает сознание этого вот – есть еще куда отступить, есть где отдышаться, собраться с духом» [Шукшин, 1981, с. 69]. Писатель явно разделяет мнение не В. Г. Ключкова, 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» [Шукшин, 2014, т. 5, 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 предваряет основной сюжет «срезания» кандидатов. Несколько подробнее о

проблеме соотношения столицы и провинции Шукшин высказался в рассказе «Жена мужа в Париж провожала» (1971). Главный герой Коляка Паратов – «какой-то очень надежный, крепкий сибирячок» – в Москве оказывается сразу после армии, лихо завоевав гордую москвичку Валу: «Собралась вся Валина родня – смотреть Коляку. И всем Коляка 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» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 211–212]. Тщательно отобраны автором метафоры брака: для Вали он оборачивается «пленом» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 211], а для Коляки – «добровольной каторгой» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 215]. Каторга хоть и добровольная, но побег невозможен. Герой понимает, «что он тут сел намертво» [Шукшин, 2014, т. 5, 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 открыт. «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» [Шукшин, 2014, т. 4, с. 279].

Глава 2. Сибирская идентичность

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 комсомолец». «– 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» [Шукшин, 2014, т. 8, 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, 2014b, 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» [О Шукшине, 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 рас-

щедрился. Что же касается землячества, упомянутого им, то оно у нас довольно относительное – только сибирское: я – из Омска, Василий Макарович – с Алтая» [О Шукшине, 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» [О Шукшине, 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, 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 кряжистые и звероватые и все кругом закуржавело» [Соловьева, 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» [Шукшин, 2014, т. 2, с. 166]. В его лице «что-то до боли привлекательное: что-то сильное, зверское и мягкое, поразительно нежное – вместе» [Шукшин, 2014, т. 2, с. 8]. Эту деталь Шукшин сочтет настолько важной, что повторит ее еще раз: «...лицо до боли красивое – нежное и зверское» [Шукшин, 2014, т. 2, с. 191]. Не менее очевидна бестиальность Макара Любавина. На свадьбе Егора он, налив себе целый ковш самогона, «осушил его и заревел: – О-о-о!..» [Шукшин, 2014, т. 2, с. 101]. Символично, что перед этим Макар обращается к гостям: «...зверье!» [Шукшин, 2014, т. 2, 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 [Шукшин, 2014, т. 2, с. 167].

По изобитому трафарету нарисован в романе и образ «положительного» Николая Колокольниковца: «...широкоплечий, кряжистый мужчина с красным обветренным лицом...» [Шукшин, 2014, т. 2, 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... Полк 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» [Шукшин, 2014, т. 2, 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 <...>» [Шукшин, 2014, т. 2, 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» [Шукшин, 2014, т. 2, 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: «неизбеж-

ная, 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 Мака́р Любавин: «Им <...> надо ноги на шею завязывать, этим властям всяким» [Шукшин, 2014, т. 2, 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 <...>» [Шукшин, 2014, т. 2, 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» [Шукшин, 2014, т. 3, 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» превращается 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 воздуху и рявкнул.

Танцующие остановились, со всех столиков обернулись к ним. Старичок влюблено смотрел на парня» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 74].

А позже – прямо назовет его «зверем»: «– Ах, Ваня, Ваня... зверь ты мой милый... Как рывкнул! Орел!...» [Шукшин, 2014, т. 3, 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» [Шукшин, 2014, т. 7, 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 повернута наизнанку. Шукшин сталкивает в рассказе коренного сибиряка 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» [Шукшин, 2014, т. 5, 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» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 81]. Но сибирская мифология разрушилась буквально на их глазах, и теперь она вызывает насмешку: «– Мне эти сильные!.. Сибиряки» [Шукшин, 2014, т. 5, 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» [Шукшин, 2014, т. 7, 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, 1978, 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 [Шукшин, 2014, т. 7, с. 114]. Но все-таки для него алтайский пастух и член царской фамилии – «две русские души», «дети одного народа» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 114]. «Глава и хозяин русского флота» князь Алексей, как и простой матрос, тоже, чрезмерен в растранижении 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 си-

биряка писатель в рассказе «Жена мужа в Париж провожала...» (1971). Колька Паратов – «обаятельный парень, сероглазый, чуть скуластый, с льяным чубариком-чубчиком. Хотя 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» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 210]. В середине рассказа Шукшин еще раз повторит главное: сибирские – значит «крепкие, способные вынести много» [Шукшин, 2014, т. 5, 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» [Шукшин, 2014, т. 5, 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 цванцих» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 211]. Впрочем, покорение столицы оборачивается неволей и для самого «сибиряка-Кольки» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 211]. Он быстро осознает, что «сел намертво», «влип», его жизнь – «добровольная каторга» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 212, 215]. Они с женой «напрочь чужие друг другу люди» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 212], но вырваться из московского плена Кольке уже не дано.

В историософской 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 западноевропейской, маркированностью. Колька говорит по-немецки, ло-

мает голос «по-тирольски», вместо «Жена мужа в поход провожала...», поет «А жена мужа в Париж провожала...» [Шукшин, 2014, т. 5, 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, 2014b, 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» [Шукшин, 2014, т. 6, 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: “Сево?”» [Шукшин, 2014, т. 6, 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...» [Шукшин, 2014, т. 6, 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].

Глава 3. Урал и Сибирь

После окончания ВГИКа Шукшин получил распределение в Свердловск, но предпочел на свой страх и риск остаться в Москве. В письме к директору киностудии «Мосфильм» В. Н. Сурину (от 17.02.1961) он высказался по поводу распределения на Урал предельно жестко: «Но, в Свердловске, куда мне предлагают сейчас ехать, я все равно пропаду. И мне горько от этой мысли» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 244].

Этот биографический контекст во многом объясняет наличие устойчивого комплекса значений, связанных в художественном мире Шукшина с Уралом и его столицей. В текстах писателя Свердловск фигурирует как своего рода фильтрационный пункт на границе между европейской частью России и Сибирью. Шукшинский взгляд не оригинален: «Уральский хребет, издавна расценивавшийся как разграничительная линия “между Московскимъ и Сибирскимъ царстве”, был вместе с тем хорошо проницаем и служил скорее символом границы, чем границей как таковой. Именно символическая роль этого естественного природного рубежа, основной линии контакта с метрополией, была затребована формирующейся региональной словесностью в качестве важного фактора самоопределения, выделяя “себя” из пространства “иного”» [Анисимов, 2005, с. 29].

Даже в раннем рассказе Шукшина «Сельские жители» (1962) Урал – труднопреодолимый барьер при перемещении внутри вроде бы единого гомогенного советского пространства. Егор Лизунов, инструктируя бабушку Маланью перед планируемой поездкой в Москву, сначала изображает путешествие как легкоосуществимое, но потом почему-то считает нужным предупредить о промежуточной посадке самолета в Свердловске. Из ответов на уточняющие вопросы бабушки Маланьи выясняется, что в Свердловске «сажают всех»:

«– 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» [Шукшин 2014, т. 1, с. 131].

В наброске «Только это не будет экономическая статья...» и в рассказе «Чудик» (оба текста датируются 1967 годом) посадка в Свердловском аэропорту уже смертельно опасна. Жесткое приземление на картофельном поле предваряет все остальные бедствия Чудика в его уральском вояже. О происшествии, ставшем источником этого эпизода рассказа, Шукшин вспоминает в набросках к статье, опубликованных уже после его смерти.

«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 подружить» [Шукшин 2014, т. 9, 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). Как в статье, так и в рассказе «Чудик» мотив падения тесно увязывается с темой отрыва человека от почвы, от малой родины.

Маршрут путешествия Чудика в рассказе не конкретизирован, но можно со значительной долей уверенности предположить, что на Урал он приезжает с востока, из Сибири. В текст вкрапляются характерные диалектизмы «битюрь» и «рясный», а топоним «Раменское» отсылает к родине писателя – озеро Раменское было расположено рядом с домом матери Шукшина [Брагина, 2013, с. 203].

Из аэропорта Чудик отправляет жене телеграмму: «Приземлились. Ветка сирени упала на грудь, милая Груша меня не забудь. Васятка» [Шукшин 2014, т. 3, с. 119]. Герой слегка перефразировал строчку из песни новосибирского композитора и гармониста Геннадия Заволокина («Ветка сирени упала на грудь. // Миленский мой, ты меня не забудь»). По требованию телеграфистки Чудик вынужден отказаться от неуместной цитаты, телеграмма становится менее игривой: «Приземлились. Все в порядке. Васятка». После чего уже сама телеграфистка исправляет текст:

«Стало: “Долетели. Василий”.

– “Приземлились”. Вы что, космонавт, что ли?» [Шукшин 2014, т. 3, с. 119].

Слова, вычеркнутые телеграфисткой, как раз наиболее репрезентативны для мироощущения Чудика. В финале рассказа он «приземляется» в буквальном смысле слова, чувствуя необходимость дотронуться до родной земли: «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» [Шукшин 2014, т. 3, с. 122].

За Уралом для сибиряка начинается «свой мир». Мечтающей о возвращении на родину героине повести «Там, вдали» (1966) Ольге Фонякиной именно Урал представляется границей, отделяющей «свое» пространство от «чужого»: «А потом поедем. Будут мелькать деревеньки, маленькие полустанки... Будут поля, леса... Урал проедем. Потом пойдет наша Сибирь...» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 240].

У жителя европейской части страны пересечение Уральского хребта, напротив, далеко не всегда вызывает радость. Наглядный пример есть во второй книге романа «Любавины». Учитель Юрий Александрович, оказавшийся по распределению в Сибири, задумывает повесть: «Называться она будет “Даешь Сибирь!” или “Дорогу осилит идущий (Записки учителя)”» [Шукшин, 2014, т. 2, с. 421]. Степень оригинальности замысла, разумеется, видна уже в названии будущей книги, но Шукшин на этом не останавливается, окончательно дискредитируя героя: «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 “Ев-

ропа – Азия”, крики “ура”, смех, шутки. А кто-то плачет (как потом выяснилось, девушка-десятиклассница, сбежавшая из дома в Сибирь: ей, видите ли, страшно стало)» [Шукшин, 2014, т. 2, с. 421]. Рыдающая от страха перед неведомой Сибирью школьница – это столь же расхожий штамп, как упомянутые далее «скуластые сибиряки, ужасно темные и добрые», «дитя природы» бабка Акулина, которая «глаголет истину» и т. п. Шукшину, однако, важна как раз неистребимость в сознании европейца подобных стереотипов. По очень точному наблюдению А. Е. Кулумбетовой: «Функция хронотопа дороги как преодоления привычного значима в концепции В. М. Шукшина» [Кулумбетова, 2016, с. 479].

Конечно, Сибирь-матушка «шуток не понимает» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 33], но, тем не менее, настоящие опасности подстерегают сибиряка по ту сторону Уральских гор. В рассказе «Алеша Бесконвойный» (1973) героя, возвращающегося с войны, бессовестным обманом лишает всех завоеванных трофеев, «тыловая, довольно гладкая» женщина [Шукшин, 2014, т. 6, с. 97]. Всё происходит «на одной какой-то маленькой станции, еще за Уралом» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 96–97]. Вопреки обыкновению, «за Уралом» в рассказе Шукшина означает – не в азиатской, а в европейской части страны. Закономерность такого словоупотребления подтверждает другой шукшинский рассказ «Выбираю деревню на жительство» (1973), где один из персонажей вспоминает о свояке, который живет «за Уралом... Город Златоуст» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 169]. Для геопоэтики Шукшина существенно, что граница раздела частей света – Европы и Азии – проходит к востоку от этого города.

Сюжет киноповести «Печки-лавочки» (1969) полностью построен на истории путешествия алтайского механизатора Ивана Расторгуева и его жены к Черноморскому побережью Крыма. При этом реальная география в киноповести причудливо перемешана с фикциональной.

Попутчиком Ивана оказывается вор, представившийся «железнодорожным конструктором с авиационным уклоном». И хотя герои едут в одном вагоне, создается впечатление, что движутся они в противоположных направлениях: Расторгуевы с востока на запад, а вор с запада на восток. На станции Горск, которую сложно локализовать на карте страны, он сообщает милиционеру, что едет «в Новосибирский академгородок» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 267].

После его исчезновения вместе с украденным чемоданом, милиционеры предполагают, что он спрыгнул с поезда «на Верхотурском подъеме» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 269]. Поскольку станция Верхотурье расположена в Свердловской области, оказаться там по пути из Бийска в Новосибирск герой никак не мог. Примечательно, что в летописях XVII в. (заметим, что Шукшин был глубоким знатоком истории «бунташного века») Урал именуется «Верхотурским Камнем». О «Камени Верхотурском» как «границе между Московскимъ и Сибирскимъ царстве» [цит. по: Анисимов, 2003, с. 30] писал, например, участник посольства в Китай (1682–1683), автор «Описание новыя земли, сиречь Сибирского царства» (ок. 1685) Никифор Венюков.

Сибирь – традиционное место каторги и ссылки, но в художественном мире Шукшина все наоборот. В качестве «мест не столь отдаленных» у него выступают Москва и Ленинград-Петербург, а вовсе не Сибирь, где «человеку энергичному, угловатому – вольнее, ибо всяких клеточек меньше...» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 77]. Столица же будучи топомосом власти, контроля и подчинения, транслирует дух несвободы на всю страну. Когда в финале рассказа «Критики» (1964) участковый уводит разбуянившегося деда Тимофея в милицию, московская тетья (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!..» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 221]. Сержант Кибяков зло шутит: «Жалко дедушку-то? Сча-ас мы его в тюрьму посадим. Сча-ас...» [Шукшин, 2014, т. 1, 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 «Постскриптум» (1972) производит крепость, где «раньше сидели зеки» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 9]. Описание тюрьмы и пыток занимает центральное место в письме Михаила Демина из северной столицы.

Сюжетная схема русского романа XIX века, выявленная Ю. М. Лотманом, состоит из трех звеньев: «преступление (подлинное или мнимое) – ссылка в Сибирь – воскресение» [Лотман, 1993, с. 102]. У Шукшина же преступления герои-сибиряки совершают

вдали от дома, а их «просветление, преображение» приурочено во все 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: таков инвариант жизненных циклов Ивана Любавина («Любавины», кн. 2), Ольги Фонякиной («Там, вдали»), Егора Прокудина («Калина красная», 1973). Судьба «вора-конструктора» из «Печек-лавочек» в эту инвариантную схему никак не вписывается, поэтому Урал для него становится непреодолимой преградой. В Сибири ему места нет.

Глава 4. Сибирь и Ермак

4.1. Ермаков сюжет

Ермак, стоящий «на диком берегу Иртыша» (К. Ф. Рылеев), – знаковая фигура сибирской культуры. Здесь очевидна сущностная черта периферийного пространства и его культурного героя, – преодоление границы. Взаимное тяготение Зауралья и маргинального субъекта, им овладевающего, привело к возникновению весьма продуктивного сюжета [Анисимов, 2005, с. 64–68]. Ермаков сюжет, повествуя об истории покорения Сибири и гибели Ермака, вошел в фонд общерусских сюжетов [Янушкевич, 1997, с. 41], сохранив географическую приуроченность, более того, заложив фундамент «сибирского текста» русской литературы [Анисимов, 2005, с. 81].

Историческую информацию о Ермаке ввели в общероссийский научный и читательский оборот Г. Ф. Миллер («История Сибири», 1750) и Н. М. Карамзин («История государства Российского», 1821). Казачий атаман и его войско пошли на службу к торговым людям Строгановым, чтобы охранять границы русских поселений за Уралом от набегов татар. Ермак был умелым предводителем, вел освободительную политику по отношению к покоренным ханом Кучумом племенам, что позволило ему в 1582 году завоевать столицу Великого ханства, Сибирь. На пике военного успеха и славы Ермак попал в засаду и бурной ночью утонул в притоке Иртыша. Роковую роль при этом, якобы, сыграли металлические латы, подаренные атаману Иваном IV в знак благодарности за присоединение Сибири.

Вслед за летописцами писатели XVII века рассматривали экспедицию казачьего атамана как главное событие всей сибирской истории, предопределенное божественной волей. «Богоизбранное» войско, перейдя границу Уральского пояса, с легкостью завоевывало «грешную» языческую землю, дабы ввести ее в состав Святой Руси путем христианизации. «Чужой» этнос представлялся «диким», «басурманским», звероподобным, тогда как ценность новоприобретенной территории доказывалась идилично изобильными списками представителей флоры и фауны, рек, городов, островов [Чмыхало, 2001].

Ермак стал национальным героем, воспетым в народном эпосе, исторических песнях. В фольклоре фигура казачьего предводителя

подверглась контаминации с образами вольных разбойников, бунтарей (Стенькой Разиным и Емельяном Пугачевым) и царя Ивана Грозного (сюжет о взятии Казани) [Анисимов, 2005, с. 60–74]. Контрастный переход от славы и побед к поражению и смерти на вершине удач, трагическая роковая предопределенность, социальный протест, оппозиционность обществу и власти, вольность, нравственное преображение, раскаяние «разбойника» и прощение царем, экзотический сибирский хронотоп – все это давало богатую пищу воображению романтиков [Манн, 2007, с. 322–326].

Рассмотрев бытование сюжета о Ермаке от истоков вплоть до середины XIX века, К. В. Анисимов резюмировал: «В региональной словесности Сибири, расценивавшей поход казаков 1581 г. как начало истории края, образ Ермака мог быть, с одной стороны, продуктивной идеологемой, своего рода «первомоделью» сибиряка – отважного и независимого авантюриста. С другой стороны, обращаясь к получившей всероссийскую известность теме завоевания Кучумова ханства, сибирский автор мог видеть в ней знак неповторимости истории русского Востока. <...> ...основа сюжетной структуры почти всегда оставалась неизменной. В самом общем виде она предстает как последовательность мотивов выхода героя вовне / преодоления преграды (границы), обретение нового качества личности: в фольклоре – царственного, а в древнерусских памятниках – сакрального статуса. Областная культура дополняет этот спектр вариантов идеей появления сибиряков, новой разновидности русского народа, склад характера и традиции которых во многом производны от культурного облика казаков эпохи Ермака» [Анисимов, 2005, с. 94–95].

4.2. Ермак – Разин

Обращение к Ермакову сюжету в явной или скрытой форме характерно для сибирской словесности. Вполне ожидаемо появление этого сюжета или его элементов в творчестве В. М. Шукшина. Между тем образ Ермака в его прозе почти совсем затмевается образом Степана Разина, воплощающим общенациональный, а не сибирский характер [Гончаров, 2010; Тортунова, 2008]. Как и в фольклорной традиции, происходит контаминация сюжетов, создается обобщенная фигура «вольного казака». Для этого были исторические основания. И Ермак, и Разин руководили «ватагой», уча-

ствовали в военных действиях с крымцами. Прецедент прощения разбойного казачьего атамана Ермака царем Иваном Грозным за присоединение Сибири к России становится потенциальной моделью поведения Стеньки Разина (См. [Шукшин, т. 4, с. 12, с. 279, с. 177]). В виртуальной истории Стенька Разин дублировал бы Ермаков сюжет, только в иных исторических декорациях, где объект завоевания – Крым или Персия, а милостивый царь – Алексей Михайлович. Двойничество Ермака и Разина связано с их землячеством, социальным статусом, мотивом завоевания чужой страны (реализованным и потенциальным) и мотивом прощения разбойника царем.

У Шукшина тождество этих историко-литературных персонажей проявляется в нескольких произведениях. Например, в киноповести «Печки-лавочки» (1975) потомственный сибиряк (= Ермак) Иван Расторгуев в сновидческом пространстве предстает Стенькой Разиным [Шукшин, т.5, с. 284–285], т. о. объединяет в себе двух исторических персонажей, воплощающих национальный характер.

В киноповести «Калина красная» с Разиным напрямую сравнивается Егор Прокудин: «Видали мы таких... разбойников! Стенька Разин нашелся» [Шукшин, т. 6, с. 224] (кстати, «отрицательный» Губошлеп прозрачно соотнесен с Пугачевым [Шукшин, т. 6, с. 215]). В то же время герой сопоставляется и с Ермаком (отметим параграмму имен, повтор звуков [йэ], [р]). Егор едет из европейской части в Сибирь, скорее всего, на Алтай. Едет он «завоевывать» Сибирь. Как сам говорит: «брать две пары валенок» у Любы. Успешно эту Сибирь (Любу) завоевывает, но гибнет. Завоевание страны-женщины является одним из традиционных мотивов Ермакова сюжета [Сиренко, 2009], задействованных, к примеру, в поэме П. П. Ершова «Сузге». В поэме упомянуто предание сибирских аборигенов, которые считали, что березки в Сибири появились вместе с Ермаком. Этот контекст, по мнению А. И. Куляпина, в какой-то степени объясняет подчеркнутую любовь Егора Прокудина к березкам.

Е. В. Черносвитов, комментируя рассказ «Митька Ермаков» («Сильные [смелые] идут дальше...», 1970), прочитывает детали «девушка в штанишках» и «набежавшая волна» как аллюзию на утопление Разиным персидской княжны, а фамилию Митьки (Ермаков) ассоциирует с Ермаком [Черносвитов, 1989, с.165–167].

Добавим, что к Ермакову сюжету отсылает также мотив гибели героя в водах Сибири (почти состоявшейся) и топика «бурного пейзажа» [Эпштейн, 1990, с. 144–145]: «Всю темную, осеннюю ночь ровно и сильно дул ветер. Байкал к утру здорово раскачал. Утром ветер поослаб, но волны катились высокие – Байкал сердито шумел, хлестал каменистый берег, точно на нем хотел выместить теперь всю злость, какую накопил за тревожную ночь» [Шукшин, т. 5, с. 79].

Шукшин трансформирует Ермаков сюжет – его герой не тонет, спасается. Так же, как героически направив горящий грузовик в воду, в последний момент выпрыгивает из обреченной машины Гринька Малюгин / Пашка Холманский, «чудик», подобный Митьке Ермакову. Трансформация сюжета наиболее наглядна в апокрифе, который рассказывает своему приемному сыну Афоньке Степан Разин в киносценарии «Я пришел дать вам волю...»:

«– Он давно был, Ермак-то? – сказал Афонька.

– Давно. Сто лет прошло. Ты слушай, однако. Много, говорит, я за свою жизнь чужой крови пролил. И нет мне смерти за то. Думают, что я в Сибири, в реке утонул. А я живой и не могу помереть за грехи. Царь простил меня, а бог не простил. Бог не может простить, – продолжает Степан. – И теперь каждую ночь приползает к нему змея и сосет кровь из сердца. И он не может убить ее: одну убьет, две приползут. И будут они сосать его кровь столько, сколько он на своем веку чужой пролил.

– И никто-никто не может убить змею?

– Может. Но тада тот человек примет на себя все грехи Ермака. Он просит. Он давно просит... Никто не хочет.

– Кто-нибудь найдется, – убежденно сказал Афонька.

– Можя, найдется» [Шукшин, т. 4, с. 391].

Прервать вечные страдания Агасфера-Прометея-Ермака и стать его двойником, сыном не по крови, но по духу, способна личность титаническая – Степан Разин.

В рассказе «Стенька Разин» (1962) сотворение фигурки Разина предваряет вырезанный из дерева смолокур, который «поет» песню про Ермака Тимофеевича. Имеющаяся здесь хронологическая последовательность появления персонажей отражает их преемственность по отношению друг к другу. Прецедент прощения разбойного казачьего атамана Ермака царем Иваном Грозным за присоеди-

нение Сибири к России становится потенциальной моделью поведения Стеньки Разина в романе В. М. Шукшина «Я пришел дать вам волю...» (1970). Во время казачьего круга кто-то предлагает: «Пошлем к царю с топором и плахой – казни али милуй. Помилует! Ермака царь Иван миловал же...» [Шукшин, т. 4, с. 12]. «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. Ермака взяли за горло, он потому и двинул в Сибирь, Степан сам пока держал за горло...» [Шукшин, т. 4, с. 279].

При всей типологической близости фольклорных образов двух атаманов между историческими их прототипами есть существенное различие: Ермак действовал в интересах государства, выполнял охранительную и созидательную миссию, тогда как Разин, возглавив народное восстание, был разрушителем государственных устоев [Анисимов, 2005, с. 60–61]. Единство и полярность казачьих предводителей, их несовпадение во времени и по исторической роли выразилось в творчестве В. М. Шукшина как отцовско-сыновьи отношения персонажей. Так, в рассказе «Степка» (1964) Ермолаем зовут отца сбежавшего из колонии Степана (по одной из версий, Ермак – сокр. от Ермолай); в автобиографичном рассказе «Дядя Ермолай» (1971) брат отца замещает репрессированного родителя, выполняет отцовские функции по отношению к заблудившимся и завравшимся подросткам, Гришке и Ваське. Отец – хранитель традиции, закона, моральных норм. Сын – отпавший от отца, но и вернувшийся к нему. В подтексте семейных отношений – библейский сюжет о блудном сыне, символ отношения Бога и грешного человека.

Авторская самоидентификация со Степаном Разиным, многократно становившаяся предметом рефлексий шукшиноведов, в контексте реальных и символических семейных отношений может быть прочитана как сыновство. В условиях тоталитарного государства, разлучавшего отцов и сыновей, актуализируется «комплекс Гамлета» (В. Н. Турбин), т. е. «духовное влечение к отцу, особенно же, если он был убит; встреча с тенью его», «стремление во всей деятельности своей, во всех помыслах, руководствоваться его напутствием» [Турбин, 1994, с. 135]. Так в творчестве В. М. Шукшина Ермаков сюжет становится сюжетом об отце и сыне, смыкается

с библейским сюжетом о блудном сыне и шекспировским сюжетом о Гамлете.

Подмена мотива гибели в опасных водах несостоявшейся смертью может быть объяснена обращением к еще одной архетипической паре «отец-сын». В. М. Шукшин полагал, что имя его отца означает «путевой» [Шукшин, т. 9, с. 33], хотя достоверна другая этимология – «блаженный, счастливый» (греч.). По В. И. Далю, так «плутов зовут». Фразеологизм «Куда Макар телят не гонял», синонимичен выражениям «за тридевять земель», «на кудыкину гору» и тому подобным перифразам отдаленного опасного неведомого места, то есть, пространства смерти [Пропп, 2000, с. 241–253]. Пучок мотивов, связанных с именем Макар, позволяет соотнести его с античным странником по мирам мертвых – хитрым Одиссеем [Фрейденберг, 1997, с. 232]. Телемах встречается с родителем, вернувшимся из потустороннего царства. В. М. Шукшин преодолевает детскую травму, обретает в своем творчестве репрессированного, но «не утонувшего» отца.

4.3. Ермак – Разин – Чапаев

Давно подмечено, что «в народном сознании образы Разина и Ермака постоянно сопоставлялись и дела, поступки Разина часто трактовались народом в сравнении с деятельностью Ермака» [Блажес, 2002, с. 106]. Например, в уральском фольклоре два атамана порой даже «оказывались соратниками» [Блажес, 2002, с. 107]. В ермаковских преданиях второй половины XVIII – XIX вв. встречается довольно необычная контаминация сюжетов-мотивов: «Ермак вместе со Стенькою Разиным, Ванькою Каином, Иваном Мазепой, Гришкой Отрепьевым завоевывает Сибирь» [Блажес, 2002, с. 69].

В романе Шукшина «Я пришел дать вам волю» (1971) Разин, хоть и вспоминает Ермака, пойти по спасительному пути, намеченному покорителем Сибири, не хочет из принципа. По Шукшину, разинский бунт направлен, прежде всего, против «некой большой темной силы», что «взросла на русской земле»: «Та сила, которую мужики не могли осознать и назвать словом, называлась – ГОСУДАРСТВО» [Шукшин, т. 4, с. 132–133]. Разин Шукшина до конца остается последовательным врагом самой идеи государственности.

Ермак, в отличие от Разина, бросит разбой, заслужит царское прощение и совершит свои знаменитые подвиги во славу отечества.

Так, в частности, представлена его судьба в девятом томе «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина: «Именно после выхода этого тома Ермак в качестве одного из национальных героев оказался в фокусе литературного внимания» [Сиренко, 2009, с. 86]. «К числу буйных Атаманов Волжских принадлежали тогда Ермак (Герман) Тимофеев, Иван Кольцо, осужденный Государем на смерть, Яков Михайлов, Никита Пан, Матвей Мещеряк, известные удалством редким. <...> Умные Строгановы предложили сим пяти храбрецам службу честную <...>, убеждали их отвернуть ремесло, недостойное христианских витязей, быть не разбойниками, а воинами Царя Белого <...>, променять имя смелых грабителей на имя доблех воинов отечества» [Карамзин, 1845, стлб. 224–225].

Федор Сукнин в одной из первых глав романа «Я пришел дать вам волю» предлагает казакам повиниться перед царем: «Бывало же: к царю с плахой ходили. Ермак ходил...» (4, с. 25). Разин в ответ «вскипает гневом: «Нам царя тешить нечем. И бегать к нему каждый раз за милостью – тоже не велика радость» (4, с. 26). Казачьему атаману путь Ермака претит еще и потому, что это «дорога на побег». «А с Волги тоже дорога на побег есть – Ермакова», – говорит Разину Василий Ус (4, с. 174).

Ф. Кривин как-то остроумно заметил: «Исторический роман – это роман прошлого с настоящим». Вот и романый Разин – герой скорее XX, а не XVII века. Биограф Шукшина А. Варламов не зря заговорил даже о «своеобразном русском ленинском большевизме» Разина [Варламов, 2014а, с. 170]. Повод для такой оценки дал сам Шукшин. Во время обсуждения сценария фильма о Степане Разине на заседании художественного совета киностудии им. М. Горького 16 февраля 1971 г. он сказал об одном из главных героев: «Знаю, что Матвей шагает немножко как комиссар при Чапаеве» [Шукшин, т. 9, с. 125].

Необходимо учитывать, что в советской культуре Чапаев предстает как, своего рода, реинкарнация Разина, Пугачева и Ермака. У истоков этого мифа роман Д. Фурманова «Чапаев» (1923). Федор Клычков, назначенный комиссаром в чапаевскую дивизию, ждет встречи с «легендарной личностью», рисует в своем воображении «сказочную фигуру»: «Это несомненный народный герой, – рассуждал он с собою, – герой из лагеря вольницы – Емельки Пугачева, Стеньки Разина, Ермака Тимофеевича... Те в свое время

свои дела делали, а этому другое время дано – он и дела творит не те. По рассказам Гриши можно заключить, что у него, Чапаева, удаль и молодечество – главные в характере черты. Он больше именно *герой*, чем борец, больше страстный любитель приключений, чем сознательный революционер. В нем преобладают, по видимому, и возбуждены до чрезмерности элементы беспокойства, жажды к смене впечатлений. Но какая это оригинальная личность на фоне крестьянского повстанчества, какая самобытная, яркая, колоритная фигура!» [Фурманов, 1951, с. 57. Курсив автора]. Симптоматичен круг чтения Чапаева, выявляющий жизнетворческие ориентиры комдива: «Про Чуркина атамана читал, Разина, Пугачева Емельку, Ермака Тимофеевича…» [Фурманов, 1951, с. 135].

Для Фурманова, создававшего роман по горячим следам событий Гражданской войны, параллель между Чапaeвым, Разиным и Пугачевым намного важнее параллели Чапаев – Ермак. Советская литература двадцатых годов склонна поэтизировать стихийность революционного движения. Фильм братьев Васильевых «Чапаев» (1934) будет снят через десять лет после выхода романа, когда мода на стихийность уже прошла. В сталинскую концепцию единовластия органично вписывался ермаков сюжет, но никак не пугачевский или, тем более, разинский, поэтому киношный Чапаев так настойчиво сопоставляется именно с Ермаком.

В ночь перед гибелью Чапаева Петька в сопровождении хора бойцов поет песню «Ревела буря, дождь шумел...», в которой описывается гибель Ермака в водах Иртыша. Вскоре та же судьба при сходных обстоятельствах ждет и самого комдива: «Чапаев потонул в волнах Урала...» [Фурманов, 1951, с. 310]. Колчаковцы нападают на Чапаева также коварно, как Кучум на Ермака. Примечательно, что текст думы Рылеева «Смерть Ермака» в этом месте корректируется: Кучум в песне чапаевцев именуется «презренным царем Сибири». У Рылеева этот фрагмент выглядел иначе:

Страшась вступить с героем в бой,
Кучум к шатрам, как тать презренный,
Прокрался тайною тропой,
Татар толпами окруженный
[Рылеев, 1971, с. 145].

Титул «царь Сибири» в ситуации 1919 года ассоциировался, конечно, не столько с Кучумом, сколько с Колчаком. Известна пар-

тизанская песня времен Гражданской войны (записана на Урале, в Алапаевске в 1931 году) «Колчак, презренный царь Сибири, / Хотел Россией завладеть...» [Элиасов, 1957, с. 97].

Миссия Чапаева масштабнее Ермаковой, он воюет не за новые территории, а за светлое социалистическое будущее. Его Сибирь напоминает легендарное Беловодье, страну благоденствия, справедливости, свободы и бессмертия. Незадолго до гибели Чапаеву слегка приоткрывается тот мир, за который он сражается. «Счастливые вы с Петькой, – говорит он Анке. – Вот поженитесь, работать вместе будете. Война кончится. Великолепная будет жизнь. Знаешь, какая жизнь будет? Помирать не надо!»

Шукшин очень любил картину братьев Васильевых, много раз высказывался о ней в письмах, статьях и интервью. В программной для раннего Шукшина статье «Как я понимаю рассказ» (1964) фильм представлен в несколько неожиданном ракурсе: «Всякий раз, когда я начинаю смотреть “Чапаева”, я как будто начинаю бежать (прямо до галлюцинации). И удивительно, хорошо от этого упоительного чувства. И всякий раз, когда фильм подходит к концу, я обнаруживаю с грустью, что бежал слишком скоро, радость кончилась, мое движение прекратилось» [Шукшин, т. 8, с. 13].

Шукшин и его герои, как правило, связывают мотив движения с идеей прогресса, с городом, с эпохой НТР: «Что же такое современность? Машины. Скорости, скорости, скорости» [Шукшин, т. 8, с. 24]; «Знание – это скорость» [Шукшин, т. 8, с. 174]; «Атомный век, мля, – должна быть скорость» [Шукшин, т. 7, с. 23] и др. Однако в годы брежневского застоя динамика развития страны, которую столь высоко ценил Шукшин («Скорость вообще надежное дело» [Шукшин, т. 8, с. 174]), сходит на нет. Отсюда появление в произведениях писателя символов бега на месте («Ванька Тепляшин», 1973) и движения по кругу («Верую!», 1971).

В рассказе «Забуксовал» (1973) Шукшин предпринял попытку кардинальной реинтерпретации хрестоматийного образа «необгонимой» «Руси-тройки» [Гоголь, 1959, с. 356]. Герой рассказа Роман Звягин «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?» [Шукшин, т. 6, с. 88]. В разговоре с учителем Роман называет имя того, кто, по его мнению, достоин занять место

в «летающей по воздуху» «птице-тройке»: «...в тройке-то Чичиков. Ехай там, например... Стенька Разин, – все понятно. А тут...» [Шукшин, т. 6, с. 89].

Рассказ «Забуксовал» написан в 1971 году [Шукшин, 1993, т. 3, с. 594]. Для Шукшина этот год отмечен главным образом долгожданной публикацией романа «Я пришел дать вам волю». В финале романа потерпевшего поражение, преданного атамана ввозят в Москву как раз на тройке, правда, отнюдь не гоголевской:

«Затем ехал Степан на большой телеге с виселицей. Под этой-то виселицей, с перекладыны которой свисала петля, был распят грозный атаман <...>.

Телегу везли три одномастных (воронных) коня» [Шукшин, 2014, т. 4, с. 321].

Тройка и здесь, разумеется, – символ Руси, вот только вольному атаману Разину в ней совсем не так комфортно, как «прохиндею» Чичикову.

В художественном мире Шукшина Разин – живое воплощение исторической динамики. С той же семантикой связаны в его художественном мире образы Ермака и Чапаева. С этими символическими личностями прозрачно сопоставлен заглавный персонаж еще одного произведения о «забуксовавшей» России – рассказа «Чередниченко и цирк» (1970).

Речь плановика Чередниченко обильно уснащена как явными, так и завуалированными цитатами. Фраза «Сегодня здесь, завтра там...» [Шукшин, 1992–1993, т. 2, с. 513] – отсылает к любимой песне Чапаева «Ты, Моряк, красив собою...» «Песенка <...> расстрепанная, пустая, бессодержательная», но ее припев «Нынче здесь, а завтра там!» «так паялся хорошо с <...> партизанной, кочевою, беспокойной жизнью» [Фурманов, 1951, с. 97]. Песню про Ермака («Ревела буря, гром гремел...») Чередниченко собирается «базланить с мужиками» во время маевки [Шукшин, 1992–1993, т. 2, с. 516].

Чередниченко очень хотел бы походить на легендарных храбрцев прошлого, его внезапное сватовство к циркачке Еве – попытка соответствовать ни много ни мало роли «героя, жертвы и учителя жизни» [Шукшин, 1992–1993, т. 2, с. 514]. Однако всё оборачивается лишь нелепой клоунадой. «Налюбовавшись собой, своей решительностью», Чередниченко отступает: «Тем-то, видно, и от-

личаются истинно сильные люди: они не знают сомнений. Чередниченко грызло сомнение» [Шукшин, 1992–1993, т. 2, с. 515].

В финале рассказа Чередниченко, сидя на лавочке, рассматривает «огромный пароход “Россия”». Рядом безымянные парень с девушкой мечтают поплыть на этом пароходе «куда-нибудь далеко-далеко», а Чередниченко «очень хорошо на скамеечке, удобно», и он иронизирует: «Давайте, давайте – плывите, машинально подхватил их слова Чередниченко, продолжая спокойно разглядывать пароход. – Плывите!.. Молокососы» [Шукшин, 1992–1993, т. 2, с. 518]. Скепсис плановика Чередниченко призван подчеркнуть неосуществимость юношеских мечтаний о далеком плавании на корабле с символическим названием «Россия».

Глава 5. Север и Дальний Восток

Реконструкция географических пространств в прозе В. М. Шукшина и анализ их семиотического наполнения позволяют выстроить координаты философско-мировоззренческих поисков писателя, воссоздать ход его рассуждений о национальном своеобразии русского человека, прочертить особенности шукшинских характеров, которые формируются в том числе и под воздействием климатических обстоятельств и географических (пространственных) деталей.

Рассмотрение таких топосов, как Север и Дальний Восток в прозе Шукшина, интересно прежде всего с точки зрения оппозиций, выстраиваемых по отношению к другим пространствам, – Москве (Западу) и югу (Крым, Черное море). При этом смысловая наполняемость пространств Севера и Дальнего Востока часто оказывается шире, чем рамки культурных бинарных оппозиций.

Так, Шукшин упоминает *Север* (Крайний Север, Северный Ледовитый океан) как идеальное место для испытаний духа и проявления физической выдержки советского человека, реализуя один из устоявшихся «штампов» советской литературы и идеологии. В рассказе «Митька Ермаков» (1970) герой «совсем еще юным мечтал, например, собраться втроем-вчетвером, оборудовать лодку, взять ружья, снасти и сплыть по рекам к Ледовитому океану. А там попытаться продвинуться по льду к Северному полюсу» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 80]. Герой-мечтатель в начале рассказа противопоставляется компании «очкариков», рассуждающих о сильных и слабых людях (первоначальное название рассказа – «Сильные [смелые] идут дальше»), однако дальнейшее повествование меняет акценты на прямо противоположные: Митька оказывается выдумщиком-пустословом, любящим покрасоваться перед женщинами, которых он якобы лечит от рака, а затем живет с ними. Таким образом, мечты Митьки и о Севере, и покорении Алтайских гор, и об излечении людей от рака чудодейственной травой оказываются в итоге сплошным пустозвонством. Север в данном контексте становится недостижим не по причине нереальности мечты, а по причине слабости характера главного героя.

В этом же ключе развивается тема героического Севера и в рассказе «В профиль и анфас» (1967). Иван, находясь на воинской

службе, «прошел Северным морским путем» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 129], женился – на Дальнем Востоке, а теперь пропадает никем не понятый в родной сибирской деревне. Его «героическое» прошлое, связанное со службой на Северном флоте, тускнет в череде хмельных и никчемных будней.

Следует отметить, что писатель открыто выстраивает пародийную линию трактовки Севера вопреки сложившейся советской традиции. В рассказе «Ораторский прием» (1971) руководитель отряда из 13 человек, отправленных на месячную лесозаготовку, Александр Щиблетов, дабы приструнить распоясавшегося пьяницу и зэка Борьку Куликова, сравнивает их бригаду с командой, «дрейфующей на льдине» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 22]. В сознании советских людей начала 1970-х гг. такое сравнение вызывало образы героев-полярников, челюскинцев, отдавших свою жизнь в суровых условиях Арктики. Однако ни сам коллектив (эти «двенадцать апостолов»), ни их командир («Христос») не дотягивают до героической символики в ее любом изводе – христианском или северном (арктическом и/или лесопильном). Сниженная, карикатурная версия советской героики, связанной с покорением Северного Ледовитого океана, становится особо рельефной на фоне блатной песни «К нам в гавань заходили корабли», которую поет в кузове машины Борька Куликов. В полном тексте песни (в шукшинском рассказе только два куплета) также упоминается океан, чьи воды бороздят не менее героические фигуры – пираты: Гарри приплывает мстить изменившей ему с атаманом пиратов Мери и гибнет. Таким образом, в контексте рассказа обращение к северной героике оказывается, действительно, для Щиблетова – ораторским приемом, за который он получает по физиономии, а для автора – приемом, показывающим, насколько пустотным, выхолощенным становится содержание одной из популярных мифологем советской идеологии.

В наиболее абсурдном варианте эта «пародийная» линия реализуется в повести-сказке последнего года жизни Шукшина – «Точка зрения» (1974). Один из героев повести учится на последнем курсе филологического факультета, защищает диплом по языку древних арабов. Однако ехать работать он собирается не в направлении арабских стран, а в прямо противоположном – на Крайний Север. Герой говорит: «Многим это может показаться странным – зачем, мол? Я же убежден, что знание древнеарабского язы-

ка пригодится в суровой тундре» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 283]. Далее эта географическая «странность» никак не поясняется, однако в общем контексте повести, эта деталь, очевидно, приоткрывает авторскую позицию. Шукшин показывает в целом абсурдистский характер советской действительности, которую надо «заставь врасплох», в которой «если нет трудностей, то их надо выдумать» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 286].

У Шукшина Север – это еще и место заключения, место лагерей. Так, Магадан воспринимается героем рассказа «Верую!» (1971) Максимом Яриковым как место искупления некоей вины – общечеловеческой, родовой: он «просил вести его под конвоем в Магадан. Причем хотел идти туда непременно босиком» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 229].

Современники не раз вспоминали, что Шукшин иронически обыгрывал присутствие в своей внешности примет человека из «мест не столь отдаленных». В интервью «Актер, режиссер, писатель» (1970) на вопрос корреспондента, узнают ли его на улицах, он ответил: «Узнают. Но в большинстве в таком роде: «Мы с вами не работали на Севере на лесозаготовках? Больно уж лицо знакомое» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 107].

Однако Север – это еще и топос изобилия и больших денег, где, как пишет сестра одной из героинь рассказа «Непротивленец Макар Жеребцов» (1969), в Магадане «живут очень хорошо, ... в доме только одной живой воды нет, а так все есть, но, сами понимаете в концервах, так как климат здесь суровый» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 29]. Живущие на Севере родственники «тыщи ворочают», «и посылки шлют и денжат нет-нет подкинут».

В рассказе «Выбираю деревню на жительство» (1973) Магадан сопоставляется с Америкой как по чуждости этого географического пространства для простых сельских жителей, так и по степени его отдаленности.

Дальний Восток и примыкающие к нему в географическом отношении локусы упоминаются в рассказах «Правда» (1961), «В профиль и анфас» (1967), «Медик Володя» (1972), «Чужие» (1974) и др. Это пространство тесно связывается с понятием «дали» в метафорически широком значении слова. В контексте геоэтики Шукшина Дальний Восток – пространство не только Зауралья, но и «Засибирия», т.е. места, выходящего далеко за пределы родного,

хорошо знакомого для писателя топоса. Это пространственно-географическая зона, далекая не только от центра (Запада), но даже и от символического начала Азии (Урала).

В рассказе «Сельские жители» (1962) Владивосток становится конечной точкой «перепутанных» направлений. Чтобы попасть в Москву к сыну, бабке Маланье надо ехать сначала в Новосибирск (Толмачёво), однако именно там ее подстерегает опасность взять билет не в том направлении, в обратном направлении – до Владивостока. В этом контексте Владивосток приобретает приметы зеркальной (близнечной) столицы, становится «второй Москвой», а Дальний Восток в целом – локусом опасных испытаний и душевных терзаний. Так, собеседник Маланьи, школьный завхоз Егор Лизунов рассказывает историю о якобы загоревшемся двигателе у самолета именно тогда, когда он летел из Владивостока. Он дает Маланье и ее внуку абсурдный совет: держаться подальше от кабины пилота, сесть «в хвост», хотя, как известно, именно хвост самолета является самой уязвимой его частью при полете.

Выпивший медовухи, «разомлевший» Егор, выходя от Маланьи, поет «Раскинулось море широко...», что в контекстуальном плане повествования, несомненно, связывается с одним из морей Дальнего Востока, хотя сама песня посвящена Черному морю, «раскинувшемуся у крымских родных берегов»⁵. Не случайно, собственно после исполнения первой строки, Егор замолкает, даже во хмелю понимая, что исполняемое им в буквальном смысле слова *не к месту*.

В ряде рассказов Шукшина – «Медик Володя», «Правда», «Чужие» – Дальний Восток упоминается как место службы второстепенных персонажей, часто не имеющих никакого значения для развития сюжета. Однако сам факт столь частотного упоминания этого топоса в качестве места несения воинской службы отсылает

⁵ Интересно, что в судьбе песни отразилась символическим образом географическая параллель: юг (Черное море) – Дальний Восток (Японское море). Написанная во время Крымской войны поэтом Н. Ф. Щербиной, песня была кардинально переделана Георгием Зубаревым, затем погибшим в русско-японскую войну во время Цусимского сражения. См.: История одной песни. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/komrik/post319672491/> (дата обращения 10.10.2017).

нас к семиотике границы. В узком смысле, Дальний Восток – это географическая граница нашей Родины, ее восточная точка. В широком – это зона предела, некий край земли, берег того океана, в который уперлись русские люди, так и оставшиеся в глубине своей души кочевниками.

Так, в рассказе «Случай в ресторане» (1967) Владивосток функционирует как особое место, скорее, точка в пространстве, с позиции которой раскрывается вся истинная сущность «сибирского» характера: его прямота, способность к поступку, к нарушению абсурдных социумных ограничений. Главный герой рассказа – «маленький старичок с голой опрятной головкой, чистенький, тихий, выглаженный» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 70] видит в своем «огромном» собеседнике сибиряка, которых он много встречал во Владивостоке. Далее эта деталь никак автором не поясняется, однако парень, будучи на самом деле уральцем, соглашается со своим сибирским происхождением и даже собирается взять старичка с собой, «в Сибирь», но мечта так и остается не осуществленной.

Таким образом, Владивосток семиотически значим как крайнее пространство, этот некая точка зрения (смотрения), с которой открывается весь русский мир, высвечиваются его морально-этические координаты (истинное/ложное, бездействие/поступок, сила/слабость). Кроме того, сама онтологически значимая оппозиция Восток-Запад у Шукшина нагружается дополнительными составляющими: дом/бездомье, родное/чужое, свое /казенное и пр.

В повести «Энергичные люди» (1974) герои собираются ехать до Владивостока, что метафорически означает «дойти до края» – это та национальная черта, которую не раз, вслед за Достоевским, подчеркивал писатель.

В позднем же рассказе «Штрихи к портрету» (1973) появляется выражение «прорыть метро до Владивостока», что выражает не только масштабность человеческих мечтаний, но и их явную утопичность. В целом, это связано с крайне неоднозначным осознанием Шукшиным единого советского пространства и его противоречивыми оценками, сложившимися в позднем периоде творчества писателя.

Содержательно значимой является и такая географическая зона, как остров Сахалин. Нами выявлено, что во всех шукшинских текстах, где назван *Сахалин* и одновременно упоминается Дальний

Восток, эта географическая точка ассоциативно скреплена с литературно-медицинской тематикой, что, очевидно, задано биографией и творчеством А. П. Чехова.

Так, в рассказе «Медик Володя» после упоминания героини о Дальнем Востоке, герой тут же вспоминает о книге «Записки врача», правда, фамилию автора книги – В. Вересаева – он вспомнить не может. В рассказе «Космос, нервная система и шмат сала» мальчик Юрка просвещает деда о судьбе доктора Павлова, а затем они говорят про Сахалин. В тексте рассказа «Петька Краснов рассказывает...» (1973) возникает два полюса: Крым, где отдыхал Петька, и – Сахалин, куда через «всю Сибирь» ехал писатель Чехов в «кожаном пальтишке» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 23].

Петька рассказывает о посещении дома-музея Чехова в Ялте, где основной достопримечательностью для него становится кожаное пальто, в котором Чехов ездил на Сахалин, простыл и заболел там чахоткой. Слушатели уточняют, не в ссылке ли был писатель? По мнению сельских жителей Сибири, в такое место, как Сахалин, добровольно не поедешь. Причем, с одной стороны, Сахалин причисляется героями рассказа к сибирскому региону, что, очевидно, реконструирует генетическое восприятие Сибири как всего географического пространства за Уралом и актуализирует значимую для Шукшина фигуру Ермака. С другой стороны, Сахалин – это «крайняя» Сибирь, глухое место, куда по своей воле человек не попадет. Такая коннотация задается, в том числе, и островным положением Сахалина⁶.

Не случайно в рассказе «Космос, нервная система и шмат сала» (1966) герои сельской сибирской глубинки, включая радио, рассуждают о том, что голос певицы к ним тянется «по проводам» с самого Сахалина, соединяя тем самым все русское (советское)

⁶ То, что Сахалин – остров, а не полуостров – было окончательно доказано лишь в 1849 году экспедицией под командованием Г. И. Невельского. Путаница объяснялась и тем, что, например, в суровое зимнее время года Сахалин превращается в полуостров: перешеек между ним и материком, который, по разным данным, составляет от 7 до 11 километров, полностью замерзает и образует природную переправу. См.: URL <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1079690> (дата обращения 10.10.2017)

пространство воедино – как в географическом плане, так и ментальном.

В геопэтике Шукшина Сахалин означает последний *горизонтальный* рубикон России, подчеркивает ментальную «полюсность» всего русского мира, «широту» русской души, явленной в самых крайних проявлениях национального духа и характера.

В целом, амбивалентность смыслов, связанных с Севером и Дальним Востоком в прозе Шукшина, несомненна. Такая подвижность и неоднозначность семантики большинства географических пространств, наблюдаемых у Шукшина, свидетельствует о том, что в своих размышлениях писатель двигался к постановке глубоких философско-нравственных проблем современного общества и никогда не предлагал однозначных решений.

ЧАСТЬ III. РУСЬ

Глава 1. Русь советская

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, 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» [Шукшин, 2014, т. 1, 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, 1967, 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...» [Шукшин, 2014, т. 5, 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 гра-

жданин 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» [Шукшин, 2014, т. 3, 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» [Шукшин, 2014, т. 3, 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» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 159]. Поразительно, но включившись в комсомольскую антиза-

падническую 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 “узокбрючники”, что, утратив, еще и чувство юмора, всерьез стал носить... сапоги. Я рассуждал так: они копируют Запад, я “вернусь” назад, в Русь» [Шукшин, 2014, т. 9, 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 стертому 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» [Шукшин, 2014, т. 2, 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 огнестись 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, чуточку оппозиционного “я”»

[Шукшин, 2014, т. 2, 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 «Печки-лавочки» 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...» [Шукшин, 2014, т. 5, 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!» [Шукшин, 2014, т. 7, 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» [Шукшин, 2014, т. 8, 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...» [Шукшин, 2014, т. 1, 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» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 94].

Необычность хронологической модели Шукшина заключается в том, что при максимальном ослаблении горизонтальных связей

связи вертикальные в ней очень прочны. В советском социуме начала шестидесятых люди разьединены, 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» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 93], а студента-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» [Шукшин, 2014, т. 1, 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» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 90], но и с Лермонтовым [Шукшин, 2014, т. 1, 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 поиск 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 насиловать... 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» [Шукшин, 2014, т. 6, 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 – равенство 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, разорванную в бане лесовую Русь покачнул все-таки Алексей Михайлович, а свалили ее, кажется, Стенька Разин и потом, совсем – Петр Великий» [Шукшин, 2014, т. 4, 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 некрашенных 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, выбранный 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» [Шукшин, 2014, т. 5, 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» [Шукшин, 2014, т. 5, 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!» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 316]. Сознательно или нет, но Шукшин искажает есенинские строки. У Есенина было: «А месяц будет плыть и плыть, / Роня весла по озерам, / И Русь все так же будет жить, / Плясать и плакать у забора» [Есенин, 1966, с. 194]. Разумеется, «плакать у забора» и «плакать под забором» – это далеко не одно и то же.

Глава 2. Тамбов и Калуга

Только ленивый не припомнит в связи с Тамбовом обидные слова М. Ю. Лермонтова: «Тамбов на карте генеральной / Кружком означен не всегда» [Лермонтов, 1980, т. 2, с. 347]. Между прочим, на то он и классик, чтобы зреть в корень и говорить досадную, но правду. Этимологическая связь топонима с омутом – тут тебе и кружок, и отсутствие присутствия – проявилась, например, в личной судьбе и творчестве В. М. Шукшина. Известно, что в 1948 г. Василий Макарович был направлен Владимирским горвоенкоматом учиться в авиационное училище, расположенное в Тамбовской области. Всевозможные справки для поступления Шукшин повез сам и, к несчастью, потерял их дорогой. В училище без документов он явиться не посмел, но и во Владимир не вернулся, было стыдно за ротозейство [Шукшин, 2014, т. 9, с. 196-197]. Не случись потери – в омут кануло – и, кто знает, как повернулась бы судьба начинающего писателя. Возможно, затянуло бы военное поприще, столь колоритно описанное М. Ю. Лермонтовым в «Тамбовской казначейше». По меньшей мере, рождалась бы иная проза.

Тамбов подспудно возникает в произведениях Шукшина с автобиографическим подтекстом – неудавшейся военной карьерой. Например, судьба Петра Ивлева в романе «Любавины» (1987) круто поворачивается после прочтения письма, написанного отцом перед арестом. Герой, окончив военное училище и тщеславно мечтавая в тридцать пять лет стать генерал-майором, вдруг ощутил душевную необходимость открыть, что он сын «врагов народа». Разумеется, его исключают из партии и на мечтах поставлен крест. Эта тема весьма личная и болезненная для писателя. Показательно, что в дипломном фильме Шукшина «Из Лебяжьего сообщают» (1960), некоторые мотивы из которого позже вошли в повесть «Там, вдали» (1966) и, в измененном виде, во вторую книгу «Любавиных», роль Ивлева исполнял сам Шукшин. Тамбовская область здесь не названа, но наличествует в биографическом претексте, в травматичной для автора ситуации неуспеха, потенциального, не воплотившегося жизненного сценария. Тамбов как бы есть, но – отсутствует.

Сюжет неудавшейся военной карьеры возникает в рассказе «Мечты» (1973). Рассказчик, подобно Шукшину, в молодости ра-

ботал на стройке в Калуге, но мечтал «в офицеры выйти» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 19]. Тогда, если бы его спросили о мечтах, он «соврал бы – что-нибудь про летчиков бы, моряков» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 18]. Шукшин, как известно, служил на флоте и планировал поступать в авиационное училище. С. М. Козлова усматривает в реплике авторизированного персонажа критическое разоблачение социально-психологического механизма «“мечты”-лжи как способа идеологической адаптации», точку зрения уже взрослого писателя на себя юного: «Вопреки официальной апологии мечты и мечтательности, Шукшин трактовал последние как свойство незрелой детской души, преодолеваемое жизненным опытом (“Я отмечтался”), как “красивые слова”, “ложь”, как выражение пустого честолюбия и зависти» [Шукшинская энциклопедия, 2011, с. 209, 210]. Инфантильная мечта рассказчика не осуществилась, свидетельством чему его «солдатское» лицо [Шукшин, 2014, т. 7, с. 20]. Зато воплотилась в жизнь мечта другого, малоприятного, персонажа, который стал официантом. Тождественное начало слов «офицер – официант» усиливает коренное различие профессий. Офицер традиционно ассоциируется с понятием чести и доблести. Официант здесь представлен как человек-хамелеон, презирающий «недостойных» и лицемерно уважающий «избранных».

Своеобразным двойником официанта в корпусе текстов Шукшина является Геннадий Сергеевич Кондрашин («Мнение», 1972), изображающий из себя «кинематографического американца» с «надменным, несколько даже брезгливым выражением на лице» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 46]. Идентичны сюжетные метаморфозы персонажей: утрата исконно русского простодушия, доверчивости и усвоение «чужой» системы ценностей и поведения, чередующей презрение и льстивую угодливость. Портретная деталь, объединяющая персонажей, как ни странно, – нос – изобличитель их национальных корней. У калужского по происхождению официанта нос «курносый», у советского чиновника «вполне приличный нос» заканчивается «этаким тамбовским лапоточком» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 47].

В контексте рассказов Шукшина Тамбовщина функционально синонимична Калужской области, выступает как пространство-средоточие русского национального характера, искаженного и извращенного в процессе жизненного приспособления. Хотя между

этими двумя топосами есть и существенные отличия. В статье «Монолог на лестнице» (1968) Шукшин, рисуя образ города в его идеальной ипостаси, вспоминает именно Калугу: «Город – это и тихий домик Циолковского, где Труд не искал славы» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 29]. Семиотический ореол Тамбова таков, что претендовать на роль образцового города он не может в принципе.

А. Варламов не совсем прав, утверждая, что «Калуга ... остается самым загадочным, непроясненным местом в биографии писателя, об этом времени он никогда не рассказывал, но ничего и не сочинял» [Варламов, 2015, с. 54]. На самом деле Калуга для Шукшина – семиотически очень нагруженный локус. Как место самоотверженного труда и беззаветного служения истине Калуга упомянута не только в статье «Монолог на лестнице», но и в повести «Там, вдали». Главная героиня повести Ольга Фoniaкина в сцене объяснения с возлюбленным в качестве ориентира для жизнотворчества называет Циолковского:

«– Я видела в Калуге его домик... Здорово это – почти всю жизнь прожить непризнанным. Только под конец, когда уже ничего не нужно... А?

– Это – подвижники, – согласился Юрий. Его тоже постепенно захватывало чувство, какое владело сейчас Ольгой; она умела заражать. – Это – чисто российское явление» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 254].

Упоминание Калуги Циолковского становится поводом для разговора о кардинальном переустройстве своей незадавшейся судьбы. Ольга мечтает о доме, в котором помимо всего прочего обязательно должна быть столярная и слесарная мастерская и много-много всяких инструментов. Даже письменные столы она предлагает Юрию сделать собственными руками. Это, разумеется, прозрачная аллегория. Конечно, не о столах думает Ольга, а о жизненном пути *self-made man*. Финал диалога, впрочем, недвусмысленно показывает, что очередной план Ольги о новой, более правильной жизни (как и в рассказе «Мечты», связанный с калужским хронотопом) также несостоятелен, как и все предыдущие: «Ольга резко качнула головой, стяхивая каплю воды, наползавшую со лба на глаз. Пристально посмотрела на Юрия, так, что тому не по себе как-то стало. Легла на спину и опять закрыла лицо руками. И замолчала» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 254].

Поиск истоков русского национального характера происходит в написанном на основе киносценария романе «Я пришел дать вам волю» (1971). Решающий момент восстания крестьян 1670-1671 гг. под предводительством Степана Разина (играть его в фильме предполагал сам Шукшин) связан с выбором пути войска. На вопрос Степана ватаге, куда идти, донские казаки кричат за Волгу, а пришлые люди за Дон: «Прямоком, мимо Танбова!». Повествователь комментирует: «Это вопрос коренной – как идти. Как идти, так и воевать, донцы, кто поумнее, понимали это; беглые мужики хороши в родных своих местах, там один драный молодец будет стоять трех» [Шукшин, 2014, т. 4, с. 162-163]. Советники Разина тоже разделяются. Казак Фрол Минаев говорит: «Ты оглянись – кто за тобой идет-то! Рванина – пограбить да погулять, и вся радость. Куда ты с имя? Под Танбовом завязнешь... <...> С какой такой радости мужик на войну побежит? Ты по этим гонисся, какие с тобой? Этим терять нечего, они уж все потеряли. А те... Нет, Степан, не пойдут» [Шукшин, 2014, т. 4, с. 184]. В пользу Дона склоняет вожака мужик Матвей Иванов. Путь через Воронеж, Тамбов и Тулу выгоден тем, что там «черного люда» много, можно под Москву пройти с огромным войском. Степан иронизирует: «Ты чего ж, Матвей: на царя наметился? <...> Ведь мы эдак, как ты советуешь-то, – все царство расейское вверх тормашками?.. <...> Пойдем Волгой». По мнению Матвея, это решение стало первой большой промашкой Разина, началом его грядущего поражения [Шукшин, 2014, т. 4, с. 175-176].

Окончательный выбор Степана Разина в пользу Волги, а не Дона predetermined ход исторических событий. Как и в биографии Шукшина, Тамбов оказался пространством альтернативной реальности, неиспользованных жизненных возможностей, городом, не обозначенным «на карте генеральной». И в этом статусе Тамбов не одинок.

В упомянутой выше истории Петра Ивлева из романа «Любовины» задействованы два автобиографических претекста: отказ от военной карьеры, связанный с Тамбовом, и клеймо сына «врага народа», связанное с Барнаулом. Барнаул, административный центр Алтайского края, по наблюдению исследователей, перенасыщен достопримечательностями в честь В. М. Шукшина [Марьин, 2012, с. 101]. В действительности Барнаул, где расстреляли репрессиро-

ванного отца Василия, был для писателя городом неприятным и избегаемым [Марьин, 2012, с. 102-103].

До сих пор исследователи взаимоотношений пространства и писателя, *genius loci*, описывали очевидные связи между ними. Между тем любая система остается неполной, если изучены только положительные ее элементы, тогда как отрицательные оставлены за пределами внимания. Имеется в виду наличие в жизни и текстах любого автора своеобразных «минус-пространств», порождающих смыслы самым значимым фактом своего отсутствия. Таковыми городами для Шукшина оказались как минимум Тамбов и Барнаул. Возможно, какие-то пространства, в принципе, тяготеют к «отсутствующему» бытованию. В частности, Барнаул не стал местом проживания Ф. М. Достоевского, хотя многое к тому способствовало (см., например: [Сафронова, 2015]). Вслед за реальной литературной картой России могла бы быть создана альтернативная литературная карта с городами, не выделенными «кружком», но потенциально или подспудно важными для понимания творчества писателей.

Глава 3. Москва

«Провинциал в столице» – очень продуктивная сюжетная схема, востребованная в литературе и культуре разных стран и эпох. Для Шукшина, с огромным трудом завоевавшего себе место на столичном культурном Олимпе, этот сюжет особенно значим. Структурно сюжет разветвляется на несколько составляющих микросюжетов с различным семиотическим содержанием.

3.1. Завоевание столицы

3.1.1. Победа и смерть в Москве

В романе «Я пришел дать вам волю» (1971) образ Степана Разина, «прущего» на Москву на свою гибель, сравнивается с Христом XVII века, это мессия, который сознательно идет в столицу на муки ради освобождения человечества. Москва «престольная, праздничная», встречающая атамана «звоном сорока колоколен» – с одной стороны, и Москва «висельная», «голгофная» – с другой. Москва в романе является средоточием всей Руси, ее сердечных помыслов, отсюда – ее завоевание становится освобождением для всего русского народа. Однако в этом «победительном» акте скрыта одновременно и угроза поражения восстания. Не случайно повешение Степана дается Шукшиным в форме распятия: «И загудели опять все сорок сороков московских.

Разина ввозили в Москву.

Триста пеших стрельцов с распущенными знаменами шествовали впереди.

Затем ехал Степан на большой телеге с виселицей. Под этой-то виселицей, с перекладины которой свисала петля, был распят грозный атаман – руки, ноги и шея его были прикованы цепями к столбам и к перекладине виселицы. Одет он был в лохмотья, без сапог, в белых чулках. За телегой, прикованный к ней за шею тоже цепью, шел Фрол Разин.

Телегу везли три одномастных (вороних) коня» [Шукшин, 2014, т. 4, с. 321]. Эмблематичная деталь, традиционно связанная с образом Руси – птица-тройка, в данном контексте отсылает к мысли о неготовности крестьянской Руси к освобождению (птица-тройка мчит к месту казни) и, кроме того, вводит песенный мотив «черного ворона» как знака неминуемой, роковой судьбы героя.

3.1.2. Москва – плен, каторга для души

В рассказе «Жена мужа в Париж провожала» (1971) новоявленный москвич Колька Паратов – «обаятельный парень, сероглазый, чуть скуластый, с льянным чубариком-чубчиком. Хотя 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» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 210]. В середине рассказа Шукшин еще раз повторит главное: сибирские – значит «крепкие, способные вынести много» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 212].

Экскурс в историю Великой Отечественной войны вовсе не случайный, 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» [Шукшин, 2014, т. 5, 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» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 211]. Впрочем, покорение столицы оборачивается неволей и для самого «сибиряка-Кольки» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 211]. Он быстро осознает, что «сел намертво», «влип», его жизнь – «добровольная каторга» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 212, 215]. Они с женой «напрочь чужие друг другу люди» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 212], но вырваться из московского плена Кольке уже не дано. В финале повествования он открывает на кухне газ и заканчивает жизнь самоубийством.

В контексте «завоевания» москвички Вали не случайной оказывается и «литературная» фамилия шукшинского персонажа: автор как бы напоминает сюжет о купце Сергее Сергеевиче Паратове («Колька был парень не промах») из пьесы А. Н. Островского «Бесприданница», покорившем Ларису Огудалову и разбившем ей жизнь. Однако окончательная расстановка акцентов оказывается прямо противоположной: на фоне «левых» заработков жены именно Колька смотрится «бесприданником», а трагическая судьба Ларисы проецируется на суицидальный финал Колькиной судьбы. При этом несомненна и гендерная ротация, произошедшая с персонажами: именно Колька смотрится более чувствительным, по-

женски ранимым, заботится о маленькой дочери, Валя же воплощает агрессивную стратегию завоевания «места под солнцем», увеличивая материальное благосостояние семьи, прежде всего.

В заголовке рассказа упомянута еще одна столица – Париж, которая одновременно иррадирует к двум смысловым полям: с одной стороны, это такая же «каторга», как Москва, это некое адское место (в песне, откуда взята строка, – жена засушила «сухарей», именно в Париже должен «забрать» мужа «черт»). С другой, Париж становится буквальной реализацией понятия «(за)границы», метафизически маркируя зону жизни и смерти, неизведанного, непостижимого бытия. И в этом смысле Париж – антитеза Москве, зона освобождения от каторги, обмана.

3.2. Москва – пространство игры, лицедейства и обмана

В рассказе «И разыгрались же кони в поле» (1964) дан сюжет посещения ВДНХ, где образцовый жеребец, по мнению главного героя Кондрата, не годится в подметки его собственному – Буяну. В пространстве выставки организуется некое лицедейство, карнавал, когда одно выдается за другое: внешне красиво выглядящий выставочный жеребец, по мнению Кондрата, при беге «не выдержит и двадцати верст».

Герои рассказа – Кондрат и Минька, приехавший учиться в Москву на артиста (что значимо в контексте сквозного мотива лицедейства), тоскуют по родной стороне. Однако если Кондрат не отрицает собственной тоски, то молодой Минька готов разменять ее на увеселения в Парке культуры Горького.

Москва становится для «человека от земли» не просто местом для праздничной жизни, но и своего рода искушением, проверкой на верность нравственным (почвенническим) ценностям.

Московская топонимика в текстах Шукшина чаще всего связана с местами общественного посещения, публичного общения. Помимо ВДНХ и Парка культуры Горького, это ГУМ, зоопарк – знакомые места столицы. Театрализованность данных локусов, их насыщенная игровая природа позволяет трактовать Москву для провинциала как «Новый Вавилон».

Героине киноповести «Печки-лавочки» (1969) Ньюше хочется посетить ГУМ, а герою – зоопарк, и если удастся, съездить в крематорий, такова «странная туристическая программа Ивана Растор-

гуева» [Скубач, 2016, с. 146]. Именно это последнее пространство и детализируется далее, характеризуя Москву как Некрополь, город мертвых: «Профессор-хозяин тоже изобразил обаятельную улыбку.

– А как себя чувствует Вавилон?

Профессор-гость не снимал игривого тона:

– Ну, ему-то что делается! Растет. Шумит.

– Нет, это не рост – нагромождение, – сказал хозяин. – Рост – нечто другое... Живая, тихая жизнь. Все, что громоздится, то ужасно шумит о себе» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 294].

Прирост населения связан именно с деревней-матушкой, которая, как говорит герой, «опять за всех отдувается». Столица же как бы «уравновешивает» этот прирост, решая проблему по-европейски, не вполне характерным для русского сознания способом – крематорием.

Миф «Москва как Вавилон» частотно появляется в литературе советского периода (М. Булгаков «Дьяволиада», 1924, Ю. Олеша «Зависть», 1927, Н. Эрдман «Мандат», 1925; «Самоубийца», 1928, А. Белый «Москва», 1926, и пр.) и «существует в культуре и различных текстах до сегодняшнего дня... Для Москвы-Вавилона актуальными становятся мотивы лабиринта, бесовского кружения, столпотворения, образы демонического и потустороннего» [Бояршинова, 2015, с. 17, 18].

В рассказе Шукшина этот мотив бесовского лабиринта, адовой воронки связан именно с ГУМом:

«ГУМ.

Людская река растекается здесь на десятки проток. То закрутит у прилавка с носками, то увлечет в салон электроприборов... То вынесет на горбатый мостик, и тогда можно оглядеться, передохнуть, прийти в себя» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 295].

Отметим, что заданная исследователем В. Н. Топоровым символическая оппозиция к городу-бездне, городу-Вавилону, названная им Небесный Иерусалим (град Небесный) [Топоров, 1987, с. 122] в текстах Шукшина не реализуется. Отсутствие символической вертикали позволяет предположить, что Небесный Иерусалим покинут героями и связан у Шукшина с топосом провинции, деревни. По замечанию И. П. Смирнова, «только в провинции (откуда явился Христос) способна выжить доподлинность» [Смирнов, 2003, с. 216]

Шукшинский герой-провинциал подвергается испытанию столицей, Москва становится проклятым местом, местом наказания за грехи – прежде всего за разрывание связей с родной землей. При этом, пребывание героя на «чужой территории» пробуждает в нем желание утвердиться в этом мире. Именно такое ситуативно-агрессивное поведение реализует и его комплекс –

3.3. Комплекс провинциала в столице

Желание подражать «столичному», а на самом деле – псевдостоличному, подчас делает героя комичным. В рассказе «Классный водитель» (1963) Пашка Холманский – «из кержаков, с верхних сёл по Катуню», желая «покрасоваться» перед Настей, выдает себя за столичного жителя. Он предлагает ей «тур вальса», сообщает, что читал «Капитал» Маркса, и когда узнает, что у Насти есть жених, действительно инженер-москвич, и что дело у них идет к свадьбе, он готов сразиться с «соперником»: «Пашка внимательно следил за Настей и, казалось, не слушал, что ему говорят. Потом сдвинул фуражку на затылок, прищурился.

– Посмотрим, кто кого сфотографирует, – сказал он и поправил фуражку. – Где он?

– Кто?

– Инженеришка.

– Его нету сегодня.

– Я интеллигентов одной левой делаю» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 190].

Пашка Холманский, действительно, становится в определенный момент сильнее и решительнее Настиного избранника, однако любовная битва им в итоге проиграна, и совсем не потому, что его соперник – москвич, а потому, что любовь не признает никаких практических и географических построений.

По замечанию исследователей, «провинциалы и жители столицы находятся словно в разных пространствах, поэтому особенно интересной является ситуация, когда, например, жители глубинки попадают в столичный мир, чужой и неприветливый для них, но очень заманчивый и соблазнительный» [Карпова, Строганов, 2012, с. 35].

В киноповести «А поутру они проснулись» (1974) герой рассказывает о приятеле-провинциале из Хабаровска, приехавшем в Мо-

ску: «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» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 250].

Москва, пространственно отдаленная для любого провинциала, воспринимается как центр культуры, но приезжающий туда шукшинский герой фактически даже не успевает «вкусить» прелестей культуры, занимаясь в этот короткий промежуток внезапно возникшего свободного времени тем, чем он занимается дома в выходные дни – выпивает.

Таким образом, сюжет «провинциал в столице» втягивает героя в пространство испытаний, реализуемых не только как оппозиция культура/цивилизация, город /деревня, но и наполняется мифологическими смыслами, где Москва часто трактуется как адское место, современный Вавилон, карнавальная мир.

В этом ключе не менее значимым представляется пребывание героя Шукшина в «местной» столице, столице Алтайского края – Барнауле.

3.4. «Локальная» столица – тюрьма

Примечательно, что смыслы, связанные в текстах Шукшина с Москвой как тюрьмой для души, можно спроецировать на биографический сюжет писателя. Такой тюрьмой, скорее в буквальном, а не метафорическом смысле, становится ближайшая для писателя столица – Барнаул.

В незаконченном автобиографическом рассказе под названием «Солнечные кольца» (опубл. в 1989) писатель вспоминает о матери: «А когда взяли отца, она сама же плакала. Все ждала: отпустят. Не отпустили. Перегнали в Барнаул. Тогда мать и еще одна молодая баба поехали в Барнаул. Ехали в каких-то товарных вагонах, двое суток ехали. (Сейчас за шесть часов доезжают). Доехали. Пошли в тюрьму» [Шукшин, 2014, т. 9., с. 40-41].

Действительно, Барнаул, где расстреляли репрессированного отца, был для писателя городом неприятным и избегаемым. «Анализ произведений Шукшина показывает, что Барнаул либо “выпадает” из пространства художественного мира писателя, либо при-

обретает негативные коннотации. <...> это своеобразный *locus non gratus* в художественном пространстве Шукшина» [Марьин, 2012, с. 102–103].

В повести «Там, вдали» (1966) именно в городе, чьи приметы узнаваемы (например, герой работает в СМУ-5) происходит нравственное разложение героини Ольги: она пьет, гуляет, оказывается замешанной в историю со сбытом нелегально производимой обуви. Барнаул становится местом обмана, лжи, деградации личности. Шукшин вновь обращается к идее глубокого духовного кризиса, что переживает человек, оторвавшийся от своих корней и предавший свою природную сущность.

Таким образом, сюжет «провинциал в столице» в творчестве В. М. Шукшина обретает многоплановость. Москва предстает как место завоевания и воплощения мечтаний героя о свободе и воле (Степан Разин), как место духовной каторги и смерти для тех шукшинских персонажей, кто так и не смог преодолеть разрыв связей с родной землей, деревней (Колька Паратов). Кроме того, Москва показана мифологически как место адского наваждения и обмана, бесовского лабиринта, становящегося для героя одновременно наказанием за грехи и искуплением. Москва манит провинциала достопримечательностями культурного толка, которые он часто или не успевает увидеть и понять, или это культурно-столичное оказывается псевдокультурным, лживо наигранным и карнавальным.

Глава 4. Ленинград

Об исследовании семиотически наполненного сюжета «провинциал в столице» мы уже писали. Однако пребывание шукшинского героя в северной столице – Ленинграде – требует отдельного рассмотрения.

Отметим сразу, что, как правило, все шукшинские персонажи, связанные с этим топосом, наделены или негативной, или амбивалентной семантикой.

Так, Гриньку Малюгина из одноименного рассказа 1963 года посещает в больнице девушка-журналист из Ленинграда, которая берет у него интервью и затем печатает его в газете. Гринька – парень из Суртайки – сразу влюбляется в нее, однако развития отношений не происходит. Возможность развития любовной линии сюжета между простым провинциальным парнем и почти «столичной» журналисткой не реализована, это был бы сюжет из области чудесного. Поэтому вспыхнувшее у Гриньки чувство и его надежда на взаимность оказываются ложными, а вместо имени ленинградки появляется «бесполая» фамилия автора репортажа – А. Сильченко. Сухой журналистский язык противопоставляется в финале рассказа наивным, нескладным, но душевным стихам Гриньки.

В рассказе «Земляки» (1968) Анисим Квасов рассказывает старику-прохожему (оказавшемуся затем его родным братом) историю про своего сына, оторвавшегося от корней, живущего в Ленинграде и вечно куда-то спешащего: сын «вечно ездит», «железо ищут». Одиночество старика, оторванность детей и внуков от него становятся зеркальным отображением такого же состояния брата, который приезжает проститься перед смертью, но остается неузнанным. О том, кто он на самом деле, старики узнают только из телеграммы после его смерти.

Рассказ В. М. Шукшина «В профиль и анфас» (1967) вновь дает отрицательного героя из Ленинграда. Вернее, это героиня – жена Ивана, которая выйдя замуж за него на Дальнем Востоке (где она оказывается по распределению) и родив ребенка, «делает финт ушами и уезжает к мамочке в Ленинград» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 130]. Иван собирается всё бросить в родной деревне, где он не понят и не оценен по-настоящему, собирается пуститься путешествовать. Однако на предположение собеседника, что он вернется к

жене, отвечает, что это «молодая, красивая крыса» два года как замужем, а ребенок ему часто снится. Таким образом, через топос Ленинграда вводится тема семейного разлада и предательства.

Наиболее карнавальное разворачивание «ленинградского» сюжета мы встречаем в рассказе «Генерал Малафейкин» (1972). Действие происходит в знаменитом поезде Ленинград-Москва. Герой рассказа Мишка Толстых, забайкальский москвич, возвращается от брата-ленинградца: «Брат принял его плохо, сразу кинулся учить жизни» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 17]. Мишка пробыл у него всего сутки. Ночью в купе он слышит разговор двух высокопоставленных лиц, беседующих об особых привилегиях «верхушки». В результате в одном из них он опознает своего соседа по дому, слесаря Семена Ивановича Малафейкина, который всю дорогу разыгрывал из себя другого человека. Важно, что в тексте сопоставляются судьбы Мишкиного брата и Малафейкина: герой рассказа не может понять, почему эти «придурки» «строят из себя?» «Чего вы из себя корежите?» – задает он вопрос соседу-слесарю, но не получает ответа.

Мотив обмана, раздвоения мира на чиновников и остальных, мотив «униженных и оскорбленных», с одной стороны, и «власть придержащих» – с другой, несомненно, приходят в прозу Шукшина от Достоевского и его чиновничьего Петербурга. Не случайно, имя-отчество слесаря полностью совпадает с героем Достоевского – Мармеладовым, а фамилия начинается на ту же букву. Однако, кроме Достоевского, здесь присутствуют сатирические нотки от Салтыкова-Щедрина, Гоголя и Чехова. Так, через одного персонажа писатель постепенно вводит петербургский текст русской литературы в его чиновничью линию, давая его новый поворот. Безвредная, в сущности, афера Малафейкина становится уродливым результатом и одновременно бессильным протестом против двойных стандартов советского уклада маленького советского человека.

Похожее решение «петербургского» текста есть и в рассказе «Чужие» (1974). Интонация повествователя, рассказывающего прочитанную им историю о князе Алексее – родном дяде императора Николая II, максимально приближена к авторской. Отсутствие рассказчика делает эту историю практически документальной. Проворовавшийся, прожигающий жизнь среди вина, бесчисленных любовниц кн. Алексей осмысляется как один из главных виновников

гибели русского флота в русско-японской войне. Его судьба сопоставляется с историей жизни старого матроса, а теперь пастуха, доживающего свой век, дяди Емельяна – смелого, умеющего любить, всю сознательную жизнь прошедшего на честной матросской службе. Автор делает предположение: а если бы они встретились там, много лет назад, в начале века. И, скорее всего, уже встретились ТАМ, где «ни эполоетов, ни драгоценностей нету». И дает ответ: они совсем чужие, эти две русские души, которым и «ТАМ не о чем было бы поговорить» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 114]. Таким образом, Шукшиным вновь через осмысление исторического сюжета вводится образ холодного столичного петербургского мира – чужого для всех тех, у кого истинно русская душа.

Наиболее развернутая характеристика ленинградского топоса наблюдается в рассказе «Постскрипtum» (1972). В основе сюжета – письмо некоего гражданина, посетившего Ленинград, найденное в столе очередным постояльцем гостиницы. Интересно, на наш взгляд, пронаблюдать «топическую» логику развертывания размышлений неизвестного автора письма.

Письмо начинается с общего впечатления: «Город просто поразительный по красоте, хотя как нам тут объяснили, почти целиком на сваях. Да, Петр Первый знал, конечно, свое дело туго. Мы его, между прочим, видели – по известной тебе открытке: на коне, задавивши змею» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 7]. Шукшин явно акцентирует семиотический аспект петербургской архитектуры, неукорененность северной столицы. «В петербургском тексте русской литературы отражена квинтэссенция жизни в “лиминальном” состоянии, на краю, над бездной, на грани смерти» [Топоров, 1995, с. 319].

Петербург живет «безопорно» [Топоров, 1995, с. 273].

Далее – все впечатления гостя-провинциала связаны с локусами самой гостиницы, где он занимает люкс под номером 4009. Это прежде всего окно: шишечка на никогда не виданных им жалюзи (окно, знаменующее нелегитимный вход/выход в Европу), затем кровать – буфет – туалет – вестибюль. Пространство постоянно меняется на внутреннее/внешнее, при этом оставаясь в пределах замкнутого по отношению к самому городу. Создается модель своеобразных гостиничных блужданий, подкрепленных тем, что

постояльцы носят еду и пиво в номера, и не из гостиничного ресторана (очень дорого), а из соседних столовой или кафе.

Наконец, из внешних впечатлений героя Шукшиным выделяется два локуса: Петропавловская крепость, т.е. тюрьма, прежде всего, и театр. «Смотрели мы тут одну крепость. Там раньше сидели зеки. Нас всех очень удивило, как у них там чистенько было, опрятно. А сроки были большие. Мы обратились к экскурсоводу: как же так, мол? Он объяснил, что, во-первых, это сейчас так чистенько, потому что стал музей, во-вторых, гораздо больше издевательства, когда чистенько и опрятно: сидели здесь в основном по политическим статьям, поэтому чистота как раз угнетала, а не радовала. Чистота и тишина. Между прочим, знаешь, как раньше пытали? Привяжут человека к столбу, выберут макушку и капают на эту плешину по капле холодной воды – никто почесть не выдерживал. Вот додумались! Мы тоже удивлялись, а некоторые совсем не верили. Иван Девятков наотрез отказался верить. Мне, говорит, хоть ее ведрами лей...» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 9].

Пространство театра показывает, что город этот уже не культурная, а псевдокультурная столица страны. В театре Михаил смотрит спектакль москвичей (не питерцев), и ему очень нравится эта «пошлятина». «Ох, одна артистка выдавала! Голосок у ней все как вроде ломается, вроде она плачет, а – смех. Со мной сидел один какой-то шкелет – морщился: пошлятина, говорит, и манерность. А мы с Иваном до слез хохотали, хотя история сама по себе грустная» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 9].

Ю. М. Лотман указывает на крайнюю семиотическую полярность петербургского топоса: «Вписанность Петербурга, по исходной семиотической заданности, в двойную ситуацию позволяла одновременно трактовать его и как “парадиз”, утопию идеального города будущего, воплощение Разума, и как зловещий маскарад Антихриста. В обоих случаях имела место предельная идеализация, но с противоположными знаками» [Лотман, 1992, с. 13]. Отсюда – театральное представление (причем, читатель так и не понимает, какой спектакль или оперу посещает герой) – по глубине впечатления в целом уступает впечатлению от гостиничного номера, особенно туалета: «Опишу также туалет. Туалет просто поразительный. Иван говорит: содрали у иностранцев. Да, действительно, у иностранцев содрали много кое-чего. Например, жалюзи» [Шук-

шин, 2014, т. 6, с. 8]. Тема преклонения перед иностранным связана именно с Петербургом-Ленинградом:

«Но что здесь поражает, так это вестибюль. У меня тут был один неприятный случай. Подошел я к сувенирам – лежит громадная зажигалка. Цена – 14 рублей. Ну, думаю, разорюсь – куплю. Как память о нашем пребывании. Дайте, говорю, посмотреть. А стоит девчужка молодая... И вот она увивается перед иностранцами – и так и этак. Уж она и улыбается-то, она и показывает-то им все, и в глаза-то им заглядывает. Просто глядеть стыдно. Я говорю: дайте зажигалку посмотреть. Она на меня: вы же видите, я занята! Да с такой злостью, куда и улыбка девалась. Ну, я стою. А она опять к иностранцам, и опять на глазах меняется человек. Я и говорю ей: что ж ты уж так угодничаешь-то? Прямо на колени готова стать. Ну, меня отвели в сторонку, посмотрели документы... Нелзя, мол, так говорить. Мы, мол, все понимаем, но, тем не менее, должны проявлять вежливость. Да уж какая тут, говорю, вежливость: готова на четвереньки стать перед ними. Я их тоже уважаю, но у меня есть своя гордость, и мне за нее неловко. Ограничились одним разговором, никаких оргвыводов не стали делать» [Шушин, 2014, т. 6, с. 8].

В этом отрывке сокрыта реминисценция из поэзии В. В. Маяковского: «У советских собственная гордость: / на буржуев / смотрим свысока» («Бродвей») [Маяковский, 1978, с. 215]. Однако смысл цитаты явно противоположный: новому советскому человеку уже нечем гордиться, его культурные ценности давно уже заменяны на иностранную валюту.

Знаковый является и повторяющаяся в рассказе числовая символика девятки (номер 4009, в сумме дающий 13, спутник Михаила носит фамилию «Девятов»), что коррелирует к пространству дантовского ада, имеющего девять кругов. Читателю остается только догадываться, почему письмо Михаила Демина так и осталось не отправленным. Но наиболее примечателен финал повествования – в котором читающий письмо превращен в копировщика, зеркального двойника автора письма: он тоже хочет поискать такие же удивительные шторы на рынке, чтобы они управлялись шишечкой.

В итоге, классическая для петербургского текста тема двойничества, трикстерства, кривого зеркального отражения, парадиза и

карнавала актуализируется в пространстве шукшинского сказа, а сам советский Ленинград осмысляется как сниженная карикатура, копия и ничего не меняющий постскрипtum к европейскому пути развития мировой истории и культуры.

Глава 5. Крым

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. 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» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 221]. Правда, столь радикальное преобразование было оплачено немалой 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» [О Шукшине, 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» [Шукшин, 2014, т. 8, 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 Ньюра 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 «Чередниченко 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 Чередниченко» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 99]. Циркачка Ева относится к типу женщин-искусительниц, чем и объясняется выбор имени.

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 Ньюра.

– Зачем? В купальниках. Но это же так – фикция. <...> – Ну, идешь, ну, смотришь же... Неловко вообще-то...

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

– Да нет, там это само собой разумеется. Но вообще-то неловко» [Шукшин, 2014, т. 5, 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 [Шукшин, 2014, т. 5, с. 281; т. 7, 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» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 305]. «Ну, я стал – как все», – подытоживает свои курортные приключения Петька Краснов [Шукшин, 2014, т. 7, 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 Ньюра Расторгуева видит сон-аллегорию:

«Распахнулся огромный, с плющом, с фикусами в огромных кадках, 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?

С трудом продралась Ньюра 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...» [Шукшин, 2014, т. 5, 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...» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 8]. «К югу – это хорошо, – хвалит Ивана Расторгуева вор-«конструктор». – Я сам думаю махнуть скоро... – И конструктор пропел шутиво: – Там море Черное, песок и пляж, там жизнь привольная чарует нас!...» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 263].

Преображение изначально инфернального пространства в Эдемский сад – это, по Шукшину, одна из целей культуры. В крымском пространстве роль главного культурного героя сыграл,

по его мнению, Чехова. 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 косогоре 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 зайдем. 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 издаലെка 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.

Двоящийся inferнально-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].

Хорошо известно, что отличительная черта курортного хронотопа – повышенный эротизм. По замечанию М. Ю. Лермонтова, сам «воздух Кисловодска располагает к любви» [Лермонтов, 1981, т. 4, с. 276]. 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.

На юге отдыхающие теряют устоявшиеся нравственно-культурные ориентиры, у них деформируется восприятие мира. 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 существенность 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» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 172].

Эйфория избавления от рутины повседневности вызывает ощущение свободы, но это ложно понятая свобода. Особенно отчетливо 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» [Шукшин, 2014, т. 5, 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 [Шукшин, 2014, т. 5, 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!» [Шукшин, 2014, т. 6, 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» [Шукшин, 2014, т. 6, 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. 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». 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 театральностью 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, 2000, с. 298]. 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.

ЧАСТЬ IV. ИНОБЫТИЕ

Глава 1. Америка

В мае 1957 года Н. С. Хрущев выступил с призывом догнать и перегнать Америку по всем экономическим показателям. Лозунг, многократно звучавший с первых лет советской власти, неожиданно вновь обрел актуальность.

Откровенное признание со стороны советского премьера несостоятельности мифа о превосходстве экономической системы социализма над капиталистической вызвало в народе множество анекдотов и язвительных откликов. Герои ранних произведений Шукшина эту язвительность разделяют. Так, Антип Калачиков («Одни, 1963) поет на эту тему саркастическую частушку: «...Стопудовым урожаем / Ушибем Америку! / Ох, там ри-га-там, / Ритатушеньки мои!» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 369]. Стопудовый урожай (т. е. 16 центнеров с гектара) – результат далеко не выдающийся, и Америку такими достижениями, конечно, не «ушибешь», но для хрущевского периода и такая урожайность – предел мечтаний.

Между тем, партийно-государственная пропаганда, словно не замечая парадоксальности сложившегося положения, продолжала настойчиво твердить о «загнивающем Западе», и, что совсем удивительно, советские граждане охотно этому верили. Сознание основной массы населения страны все еще не избавилось от двоемыслия. Поражены им и шукшинские персонажи. Газетными штампами основательно засорена речь даже тех героев Шукшина, которые предельно далеки от сферы идеологии.

У «лысеющего субъекта», типового отрицательного персонажа из литературного сценария короткометражного фильма «Посевная кампания» (1960), критика Америки вызывает раздражение. При этом сам он в обличительном монологе о равнодушии властей воспроизводит антиамериканские стереотипы, правда, проецирует их на Советский Союз, который в результате предстает миром социального неравенства и беззакония.

«← Только кричим: благосостояние! Благосостояние! <...>
Работник сморщился, оглянулся кругом...

– Я говорю: жизни никакой нет. Понял? Америку критикуем! А сами?.. Ммх. Законов понаписали – во! А всё – пшик. Что хотят, то и делают.

– Как это п-п-п-шик? Какие законы?

– Всякие. Какие... Они сами, небось, на «победах» развезают, а мы вкалываем. Валы достаем. На курорт съездить некогда! Равенство» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 261–262].

«Лысеющий» работник прилавка не верит в коммунизм («ни-какого коммунизма не будет. Одни разговорчики» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 262]), поэтому его скрытый проамериканизм закономерен.

Противоречивость в отношении к Америке, уходящая корнями в культуру XIX века, в период хрущевской оттепели, а затем и брежневского застоя еще более обострилась. Русское самосознание традиционно «в одних ситуациях притягивалось к Америке, в других – отталкивалось от нее. Для одних Америка оказывалась образцом для подражания, идеалом, чем-то вроде Рая на земле и указывала направление, по которому должна развиваться Россия. Для других Америка была “проклятым местом” (аналогом Ада) и определяла вектор направления, в котором России развиваться не нужно» [Арустамова, 2010, с. 111–112].

Значительную часть героев позднего Шукшина американский образ жизни прельщает, хотя есть и те, кто испытывает к Америке недобрые чувства.

Во второй половине шестидесятых годов катализатором враждебности по отношению к США стала война во Вьетнаме. Крайне возмущен бомбардировками вьетнамцев чрезмерно увлеченный политикой Филипп Тюрин из рассказа «Осенью» (1973). Главный предмет размышлений Филиппа – «как унять этих американцев с войной». Его удивляет, «почему их (американцев. – *А. К.*) не двинут нашими ракетами? Можно же за пару дней все решить» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 173–174].

Общее место советской печати – противопоставление миролюбия СССР американской агрессивной политике. Героиня рассказа «Пьедестал» (1973), развивая придуманный мужем-художником образ «молочной авиабомбы», мысленно набрасывает, по сути, что-то вроде политического плаката на тему советско-американского противостояния:

«← Про Вьетнам надо было, – подсказала жена.

– Что про Вьетнам? – не понял Смородин. И остановился.

– Там – смерть, здесь – молоко. Он бы завизжал от восторга» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 159].

Выражение «там – смерть» имеет расширительное значение. «Там» – это не столько в воюющем Вьетнаме, сколько вне России. Когда в начале киноповести «Печки-лавочки» (1969) гости Ивана Расторгуева горячо обсуждают гипотетические опасности, поджидающие семью Ивана по дороге к морю, «храбрый старый матрос» дед Кузьма восклицает: «– Да не пропадут! <...> Что, в Америку, что ли, едут? В Россию же» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 250].

Уподобление Америки стране смерти восходит главным образом к Достоевскому. По мнению С. М. Козловой, Шукшин в рассказе «Жена мужа в Париж провожала» (1971) подхватывает это сравнение автора романа «Преступление и наказание». Перед самоубийством, прежде чем открыть газ Колька Паратов почему-то вспоминает строчку из песни, давшей название рассказу: «– Так? – спросил себя Колька. – Значит, жена мужа в Париж провожала?», а потом пишет «на белом краешке газеты» весьма необычную предсмертную записку: «Доченька, папа уехал в командировку» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 215]. То есть «уехал в Париж», – комментирует эту деталь С. М. Козлова, «что аналогично эпизоду самоубийства Свидригайлова, “уехавшего в Америку”, в романе Достоевского “Преступление и наказание”» [Шукшинская энциклопедия, 2011, с. 116].

Нельзя не заметить, однако, что у Достоевского чаще всего страной смерти оказывается не Америка, а Сибирь. Так, уже в самом заглавии книги «Записки из мертвого дома», написанной по впечатлениям от пережитого в омском остроге, «Сибирь приравнена смерти» [Лотман, 1993, с. 103]. Впрочем, Ю. М. Лотман обнаруживает формулу «Сибирь = смерть, ад» [Лотман, 1993, с. 102] не только в ряде произведений Достоевского, но и во многих романах XIX века, поскольку «...сюжетное звено: смерть – ад – воскресение в широком круге русских сюжетов подменяется другим: преступление (подлинное или мнимое) – ссылка в Сибирь – воскресение» [Лотман, 1993, с. 102]. В Сибири происходит «встреча с некоторым “учителем жизни”, просветление, преображение героя» [Лотман, 1993, с. 103].

Шукшин сближается с «демифологизирующей», в терминологии Ю. М. Лотмана, линией русской литературы, выворачивая наизнанку сюжетную схему русского классического романа. В его произведениях самозванные претенденты на роль «учителей жизни», пытаясь «просветить» «темных» сибиряков, терпят фиаско. Причина неудачи просветительского проекта городской учительницы Галины Петровны («Любавины», 1965) – книжные представления о Сибири, которая, с ее точки зрения, не слишком отличается от Америки северных рассказов Джека Лондона. Не зря по дороге в Баклань девушка без умолку говорит и говорит «про Сибирь, про счастье, про Джека Лондона...» [Шукшин, 2014, т. 2, с. 171]. Когда же Кузьма Родионов хочет объяснить Галине Петровне сложность ее будущей работы, она слушает рассеянно: «– Не открывайте мне, пожалуйста, Америк» [Шукшин, 2014, т. 2, с. 172]. При таких условиях искомого преобразования героев романа, естественно, не происходит. Галина Петровна напрасно иронизирует насчет давно открытой Америки. Ведь позже выяснится, что и Сибирь, и, разумеется, Америка, для нее настоящая *terra incognita*, трудно даже сказать, какая «terra» более «*incognita*».

Наивно судить о США по рассказам Джека Лондона, но так как советские граждане были лишены возможности составить собственное впечатление о заокеанской стране, их образ Америки формировался на основе информации, полученной из СМИ, литературы и кино. Не будет преувеличением сказать, что герои позднего Шукшина вообще живут в симулятивной реальности, их окружают знаки без отношения к референту, точные копии вещей, «оригинал которых никогда не существовал» (Ф. Джеймисон).

Санька Журавлев из рассказа «Версия» (1973) поражает односельчан рассказом о своих невероятных похождениях в городе. При всей несуразности его «диковинной истории» она становится своеобразной моделью важнейших процессов современной культуры. Шукшин вводит в текст пространные рассуждения героя, устанавливающие масштаб происходящего: «Жуки навозные. Что вы? Ну, что вы можете понимать в современной жизни? <...> я покажу тебе, как живут люди в двадцатом веке» и пр. [Шукшин, 2014, т. 6, с. 124]. Знания о том, как «живут люди в двадцатом веке», Санька черпает из голливудских фильмов. «Чего только моя левая нога захочет, я то немедленно получаю. Один раз я говорю: “А вот я

видел в кино: наливает человек немного виски в стакан, потом туда из сифончика... Ты можешь так?» – “Это, говорит, называется виски с содовой. Сифон у меня есть, виски сейчас привезут”. Точно, минут через пятнадцать привезли виски. Они мне, кстати, не поглянулись. Я пил водку с содовой. От так от нажимаешь курочек на сифончике, оттуда как даст в стакан... Прелесть» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 123]. «Водка с содовой» – пародийная контаминация русского с американским.

Столь же комично сочетание американского стиля невербального поведения и русской внешности у героя рассказа «Мнение» (1972). Геннадий Кондрашин «слегка изображал из себя кинематографического американца: все он делал чуть размашисто, чуть небрежно...

<...> Он, может быть, и походил бы на американца, этот Кондрашин, если бы нос его, вполне приличный нос, не заканчивался бы вдруг таким тамбовским лапоточком, а этот лапоточек еще и – совсем уж некстати – слегка розовел, хотя лицо Кондрашина было сытым и свежим» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 46–47].

Даже старика Баева из рассказа «Беседы при ясной луне» (1972) соблазняет перспектива сделаться американцем. Он и вовсе приписывает себе американскую родословную: «– А в кого я такой башковитый? Я вот думаю: мериканцы-то у нас тут тогда рылись – искали чего-то в горах... Шут его знает! Они же... это... народишко верткий» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 42].

Шукшинские персонажи испытывают по отношению к Америке и американцам своего рода комплекс неполноценности/превосходства. Советскому человеку хочется по-прежнему гордиться своей страной, но поводов для гордости остается все меньше, и, порой, они чуть ли не анекдотического свойства. Например, Носатый из рассказа «Как мужик переплавлял через реку волка, козу и капусту» (1973) с явным пренебрежением отзывается об «американских нежных желудках» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 27].

В рассказе «Постскриптум» (1972) появляется знаковая отсылка к стихотворению «Бродвей» (1925) В. В. Маяковского. Героя рассказа Михаила Демина ошеломляет, что русского покупателя продавец обслуживает совсем не так как иностранца. «Молодая девчушка» соотечественнику откровенно хамит, а перед иностранцами «увивается»: «Уж она и улыбается-то, она и показывает-то им все,

и в глаза-то им заглядывает. Просто глядеть стыдно. <...> Я и говорю ей: что ж ты уж так угодничаешь-то? Прямо на колени готова стать. Ну, меня отвели в сторонку, посмотрели документы... Нелзя, мол, так говорить. Мы, мол, все понимаем, но, тем не менее, должны проявлять вежливость. Да уж какая тут, говорю, вежливость: готова на четвереньки стать перед ними. Я их тоже уважаю, но у меня есть своя гордость, и мне за нее неловко» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 8].

У Маяковского были определенные основания «смотреть на буржуев свысока»: «Я в восторге / от Нью-Йорка города. / Но / кепчонку / не сдерну с виска. / У советских / собственная гордость: / на буржуев / смотрим свысока» [Маяковский, 1978, с. 217].

В начале семидесятых годов гордиться почти нечем, остается только завидовать иностранцам. Шукшин далек от того, чтобы идеализировать русского человека. В неопубликованном при жизни писателя цикле «Выдуманные рассказы» (1972) даже те черты соотечественников, которые раньше вызывали у него скорее симпатию, подаются весьма критически. В частности, это относится к пресловутой русской безмерности: «Завидки берут русского человека – меры не знает ни в чем, потому завидует немцу, французу, американцу» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 64].

Глава 2. Локусы преступления и смерти

Соотношение локуса и поступка в художественно-эстетической системе литературного произведения рассмотрено в многочисленных теоретико-литературоведческих исследованиях. Так, Е. Фарыно связывает эти категории через понятие «персонаж», доказывая тесную связь между поступками персонажа и тем, что они могут развертываться только в определенном месте и времени [Фарыно, 2004]. В известной статье Ю. М. Лотмана категория авторского мышления дается через разные виды пространственных моделей, где персонаж часто может быть рассмотрен как проекция авторского сознания [Лотман, 1993]. «В персонаже нет ничего, чего бы не было придумано автором», – утверждает тот же Е. Фарыно. М. М. Бахтин в статье «К философии поступка» показывает, что мир может существовать как реальность только через со-бытие (в философском, эстетическом, политическом и религиозном ракурсах), а не как отвлеченная ценность, событие же трактуется как цепь поступков [Бахтин, 1986].

Отдельность двух локусов – морального и *locus scelus* – так же, как и их возможная зависимость, многочисленным образом показана на страницах мировой литературы – в жанрах детектива, классических текстах и массовом чтиве. Тема преступления и наказания в литературе второй половины XX века обсуждается в ином ключе, нежели в классический период. Вопрос о соотношении официального (законного, юридического) наказания и наказания «неписаного» (нравственного, этического) по-новому разрешается в поэтике В. М. Шукшина, хотя, как отмечает О. Г. Левашова, «не без оглядки на Достоевского» [Левашова, 2003, с. 23]. Кроме того, не всегда обычен у писателя сам облик преступника – человека подчас беззлобного, неагрессивного, но неудачливого и непонятого окружающими. Проблема виновности/невиновности человеческой личности разрешается в характерном для творчества Шукшина философском контексте, в контексте писательских размышлений об истоках и особенностях русского национального характера.

Л. Аннинский еще в 1970-х гг. увидел главную особенность Шукшина в том, что он сочувствует неправому: «Критики» – «поворотный, знаменательнейший рассказ», с него начинается «новый Шукшин», «Шукшин настоящий». Аннинский пишет: «Поворот

наконец свершился. Шукшин сочувствует неправому. Он встает на сторону героя, который по всем человеческим (не говоря уже об административных) законам загодя кругом не прав. И это есть та самая загадка, с которой началось в нашей литературе и в кинематографе нашем неповторимая, уникальная, до сих пор потрясающая работа зрелого Шукшина» [Аннинский, 1977, с. 238, 239].

Поступки и деяния шукшинских героев сложно однозначно определить как преступления. Как правило, это административные правонарушения, семейные «разборки» или мелкое хулиганство. Исключение составляет только, пожалуй, образ Стеньки Разина, которого казнят именно как государственного преступника (роман «Я пришел дать вам волю...»).

Тема преступления (совершенного, планируемого, случайного), криминальная линия присутствуют во многих рассказах писателя: «Начальник», «Страдания молодого Ваганова», «Версия», «Пьедестал», «Степка», «Материнское сердце», «Лёся», в киноповестях «А поутру они проснулись...» и «Калина красная». Перед читателем предстает отсидевший некогда зэк – фальшивомонетчик, бузотёр, хулиган, алкоголик, отстаивающий свою правоту вопреки общественным нормам и морали. Криминальное прошлое сформировало взгляды героя на жизнь, он имеет собственное мнение, часто не совпадающее с мнением большинства.

Герой-преступник в прозе Шукшина часто вызывает жалость – он «без вины виноватый». До крайности его доводит ситуация, ставящая внешние преграды герою, или – другой случай: душа героя готова к празднику, но праздник никак не наступает, тянущиеся бесконечные будни начинают «мельчить» его душу. Причины, приведшие героя к преступлению могут быть и внешнего свойства: общественная несправедливость, злая жена или теща, заикленные на материальной сфере жизни, и метафизического: герой рано или поздно совершает проникновение в суть, в тайну бытия, состоящую в том, что человек рожден не для счастья, а для страдания – и преступление становится одним из путей к нему.

Примечательно, что описания самого топоса *тюрьмы* (здесь и далее курсив наш – Е.Х.) не возникает в авторской речи. Как правило, герои *рассказывают* о тех местах, где отсидели (или откуда сбежали). Так, герой одноименного рассказа Степка романтизирует место своего заключения, совершая побег из тюрьмы, не досидев

всего три месяца: «Там хорошо. Я, например, здесь раз в месяц кино смотрю, так? А там – в неделю два раза. А хошь – иди в красный уголок, там тебе лекцию прочитают: «О чести и совести советского человека» или «О положении рабочего класса в странах капитала» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 242].

Не изображается в художественном мире Шукшина и сама сцена совершения преступления. Писатель целомудренно избегает детализации насилия, исключение не составляет и киноповесть «Калина красная», где не показано убийство Егора Прокудина, а введен только мотив крови (точнее – ярко-красных пятен), оставляемой на деревьях.

В цепочке криминального сюжета Шукшин чаще всего останавливается на такой его части, как судебное разбирательство. Сцены суда присутствуют во многих шукшинских текстах. Представители официальной власти – прокуроры, судьи, иногда милиционеры – как правило, изображаются отрицательно. Так, в рассказе «Мой зять украл машину дров!» Веня Зяблицкий не может решить вопрос о тех, **кто** наказывает. Слушая на суде уверенного в официальной правде прокурора, он чувствует следующее: «Его сковал ужас... Не ужас перед тюрьмой...Его охватил ужас перед этим мужчиной... Доказывает, доказывает, доказывает – надо сажать. Это непостижимо. Как же он потом... ужинать будет, детишек ласкать, с женой спать?» И когда Веня случайно подсаживает представительного мужчину (прокурора) в свою машину, то от нахлынувшей «нахальной веселости» решает ухнуть вместе с ним *с моста в реку*. «Он даванул на газ и бросил руль... Веня глянул на прокурора... И увидел его глаза – большие, белые от ужаса. А потом уж на него боком навалился прокурор и вцепился в руль. Так они и съехали с моста: Веня смеялся и давил газ, а прокурор рулил. А когда съехали с моста, Веня скинул газ и взял руль. И остановился» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 246].

Семиотичность обозначенного пространства несомненна: река, мост мифологически связаны с переправой в другой мир, причем перевозчиком-Хароном выступает не профессиональный шофер Венька, а не умеющий водить машину прокурор – «перевозчик» человеческих душ в тюремный мир. Исследователь А. И. Куляпин отмечает, что «идея зависимости человека от locus'a, характерная

для мифологических представлений, актуальна и в художественном мире Шукшина» [Куляпин, 2005, с. 55].

Кроме того, эта сцена передает одну из главных мыслей писателя – общечеловеческого равенства людей перед главным законом жизни – перед смертью. Именно проверка в таких критических ситуациях высвечивает нутро шукшинских героев, когда граница проводится уже не между преступником и правым, а между способным остаться Человеком в исключительной ситуации или предать свое человеческое ядро, свою сущность.

В начале рассказа Веня совершает хулиганство – запирает тещу в *уборной* и заколачивает гвоздями. Маргинальное содержание обоих мест преступления – *туалета и моста* (псевдокультурная латентность одного и соединительно-разделительная функция другого) – подчеркивается за счет пограничного состояния души героя. Веня Зяблицкий готов дважды рискнуть собственной свободой ради восстановления справедливости, но его «бунт» не дает результатов, лишь чувство усталости от жизни. В контексте последнего особо следует оговорить те произведения Шукшина, в которых показано место смерти, а именно – убийство или самоубийство героя.

Персонаж рассказа «Сураз» – Спирька Расторгуев, красивый, похожий на молодого Байрона, отсидевший 5 лет в тюрьме строгого режима за хулиганство и применение огнестрельного оружия при задержании, влюбляется в приехавшую в село вместе с мужем учительницу пения. Да так влюбляется, что готов с ружьем убить мужа, унизившего и оскорбившего Спирьку.

Бегая по селу с ружьем, герой испытывает сначала злость и ненависть, но будучи по натуре добрым и щедрым человеком (для Шукшина это часто совместимые с жестокостью качества) быстро ощущает прилив других чувств – тоску от собственной несостоявшейся жизни, от недостижимости мечты о любимой женщине. В итоге в лесу, на *«веселой полянке»* [Шукшин, 2014, т. 5, с. 132]. Спирька стреляет в себя из того ружья, что предназначалось для мести. Описание лесной поляны занимает два абзаца, ведущий мотив этой части текста – мотив красоты и гармоничности природного мира. Шукшин показывает смерть героя именно на этом месте потому, что красота бытия и есть невоплощенная мечта Спирькиной жизни. Эпитет «веселая» (полянка) контрастирует с трагиче-

ской интонацией финала, оплакивающего еще одну не сложившуюся человеческую жизнь, потенциально заданную в детстве другим вектором – внешней похожестью на легендарного лорда Байрона.

Обращает на себя внимание поза героя – та же, что будет позже выбрана автором и для смерти Егора Прокудина («Калина красная»). «Лицом в землю», ничком – герои как будто прислушиваются к чему-то, ищут в токах земли ту правду, что не далась им при жизни. Самовольной выбор в пользу смерти становится единственным поступком, ведущим к правде – но правде бессловесной, потусторонней, которой поделиться уже нельзя.

Самоубийство Кольки Паратова в рассказе «Жена мужа в Париж провожала...» происходит на *домашней кухне* – месте семейных и дружеских посиделок. Однако ни семьи в настоящем понимании этого слова, ни друзей у Кольки нет. Оказавшись в городе маргиналом, так и не разорвав духовных связей с родной деревней и землей, Колька задыхается от газа в городской квартире – для него это «Париж» – граница чужого, непонятного мира.

При этом смерть в урбанистическом пространстве синтагматически связана с точно такой же посмертной позой героя, как и в природном мире – он лежит ничком. В финале рассказа «Жена мужа в Париж провожала...» читаем: «Тесть подошел к Кольке, перевернул его на спину» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 216].

Заметим, что в сценах смерти (самоубийства или убийства героя) у Шукшина отсутствует небо или какая-либо другая вертикаль пространства. Пространственная теснота (безвоздушность) как бы возвращает героев в детство, в «перинатальный» (утробный) период, замыкая в некое целое (трагедийное, судьбоносное) поиски героев-зэков, героев-правдолюбцев, героев-чудиков.

Так, Егор Прокудин в повести «Калина красная» – вышедший на волю зэк, возвращающийся к крестьянскому труду, строящий другую жизнь – оказывается не отпущенным преступным миром. Бывшие криминальные друзья не могут простить Прокудину его новой жизни, его очистившейся души и семейного благополучия. Преступный мир мстит за прокудинское отречение – Егор убит в *березовой роце*.

Шукшин в кульминационной сцене повести употребляет для описания места убийства слова исключительно в уменьшительно-

ласкательной форме: «лесок», «рощица», «березки». Писатель подчеркивает тем самым не только собственно авторское – жалостливое – отношение к герою, но и создает философскую антитезу: жестокий преступный мир/размягченная (готовая к очищению, снова детская) душа героя. Автор показывает, что жизнь человека – связанная между собой цепь событий, одно неминуемо влечет за собой другое, и желание кардинально измениться не всегда совпадает с жестокой реальностью.

Примечательно, что фраза о кончине героя звучит эпически торжественно и выводит на первый план уже другой топос: «И лежал он, русский крестьянин, в родной *степи*, вблизи от дома...» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 266]. Разумеется, значимо, что Шукшин выносит криминальную смерть героя *за границы дома* – своего дома Прокудин так и не успел обрести. Эта смерть совершается и не в поле (хотя по контексту это выглядело бы логично, так как идет вспашка), а в степи – именно этот хронотоп метафорически восходит к мотиву свободы, вольности и широте русской души, ее духовному кочевничеству, готовности к празднику и страданию одновременно.

Таким образом, преступление часто возникает как «бунт» героя против закоряченных основ бытия, против прозы и лжи жизни. Нарушение закона – это эмоциональный крик души героя, последняя точка его отчаяния. В поэтике Шукшина место, где совершается преступление, *locus scelus*, как правило, семиотически нагружено, оно углубляет композиционное решение персонажа и вводит авторский подтекст, связанный с философскими раздумьями об особенностях русской жизни в целом и частностях человеческой судьбы. Место смерти, *locus mortis*, становится местом обретения истины, поделиться которой с окружающими уже невозможно.

Глава 3. Лунный свет

Изучение категории света в мире литературного произведения неизменно пересекается, с одной стороны, с колористической символикой в текстах, с другой – с предметно-вещными носителями света, такими, как солнце, огонь, луна, звезды, молния и их мифопоэтическим содержанием. Во внетекстовом плане свет неизменно моделирует философско-онтологические поиски художника, а световая наполненность текстов, являясь в литературном смысле избыточной, свидетельствует о задачах эстетического воздействия на читателя, вводит категорию гармонии (как авторской идеи – осуществленной в тексте или недостижимой), оппозиции свет/тьма, свет/тьма, наполненность/пустотность мира и т.д.

На человека как на «оптический организм» (Гете) большое влияние оказывает восприятие света. Свет един и неделим, его невещественность, неразделенность на форму и содержание приводят к тому, что свет оказывает прежде всего эстетическое воздействие на человека, сопрягаясь с понятиями гармонии, красоты, единства Вселенной. Известно, что свет сопряжен со спектральным многоцветием и с процессами излучения. При описании свойств света ученые-физики прибегают к такой поэтической лексике, как «волна», «поток», импульс», которые собственно и воспринимаются человеческим глазом. С. С. Аверинцев отмечал, что красота света – «простая» и «единообразная», в своей самотождественности не знающая членения на части и уровни» [Аверинцев, 2004, с. 410]. Исследователь Е. И. Мостепаненко указывает, что «свет и цвет обычно предстают перед нами как выражение прекрасного в природе... Это связано с тем, что свето-цветовые феномены обладают особой яркостью и гармоничностью» [Мостепаненко, 1986, с. 74].

Изучение света на материале текстов В. М. Шукшина в функциональном плане развернуто не производилось. Поэтика света рассматривается в статье В. И. Матушкиной, Т. Ю. Сушковой [Матушкина, 2003], где сравнивая категорию света в лирико-философском творчестве Пришвина и эпическом творчестве Шукшина, исследователи приходят к выводу о глубинных философских основах обращения к этому мотиву. Говоря о романе «Я пришел дать вам волю», они подчеркивают, что «В романе Шукшина образ луны, лунный свет появляется в момент наивысших душев-

ных терзаний героя. Появление луны напоминает, что и жизнь, и человек – вселенские явления и человек – песчинка, обреченная на ужас перед могильным «хладом»... Лунный свет – органическая часть эмоционального мира личности героя. Душевные терзания Степана от невинно пролитой крови княжны отражаются в ночном пейзаже [Матушкина, 2003, с. 21].

Исследователь А. И. Куляпин указывает, что «названия со словом “свет” и его синонимами были наиболее частотными и популярными в искусстве сталинской эпохи» [Шукшинская энциклопедия, 2011, с. 336], однако реализация мотива света в шукшинских произведениях свидетельствует о попытке не идеологического, а философско-поэтического осмысления категории света.

Функции света как особого наполнителя пространства рассмотрим прежде всего на материале тех произведений, в которых слово «свет» имеется в заголовочном комплексе или подразумевается контекстуально. Остановимся на вопросе функционирования световых решений в таких рассказах Шукшина, как «Светлые души» (1961), «Беседы при ясной луне» (1972), «Гена Пройдисвет» (1972).

Сквозной мотив всех указанных текстов – наличие одного и того же светового носителя – луны. В «Светлых душах» встреча жены с приехавшим с уборочной кампании мужем происходит в светлые ночи – ночи, залитые светом луны. Автор несколько раз подчеркивает прелесть лунной ночи, приоткрывающей светлость, незамутненность, простоту души героев. Разговоры Михайло и Анны сюжетно не наполнены, главное событие рассказа помещено вне фабульной канвы текста, оно ни в приезде долгожданного мужа, которого и не было-то всего полторы недели, ни в разговорах о покупке полупальто и последних колхозных новостях. Главное событие рассказа – соприкосновение душ героев, когда на лице героини «заблестели светлые капельки слез», а у героя глаза «заискрились веселой лаской». Короткие пейзажные зарисовки создают особый ритм рассказа – ритм мерно текущей, удивительно красивой жизни любящих друг друга Анны и Михайло⁷.

⁷ Нужно заметить, что название киноповести «Позови меня в даль светлую» (1973) воспроизводит клишированное словосочетание «светлая даль», которое в историческом – советском – контексте тех лет соотносилось с понятием

Мотив света в рассказе развивается и в сопоставлении с мотивом тени, однако эти категории не вступают в оппозиционные отношения, тень понимается как неизменное следствие света, порождает узоры на полу комнаты: «В окна лился негреющий серебристый свет. На полу, в светлом квадрате, шевелилось темное кружево теней... – Ночь-то! – восторженно прошептал Михайло... – Сказка просто!» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 75].

Вся атрибутика рассказа – лунный свет, сказочная ночь, распевающая птичка (правда, не соловей) – создает лирико-романтическую струю текста в духе неосентиментализма. Однако зарисовки Шукшина сдержанны, предельно лаконичны: «Стояла удивительная ночь – огромная, светлая, тихая... По небу кое-где плыли легкие, насквозь пронизанные лунным светом облачка» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 76]. Немногословность авторской повествовательной манеры соотносится с общей узорностью жизни героев – этот узор непрехотлив, прост в соединении двух человеческих судеб и естественен – это некий свет жизни, ее органический и неизбежный поток.

На символическую функцию света как носителя потока жизни указывает и противостояние названия шукшинского рассказа «двойнику» – названию поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души»: противопоставление «светлого» оказывается не в традиционной паре с «темным», а с «мертвым». Семантическое поле оппозиций «тьма – мертвое» и «свет – живое» наполняет категорию света метафизическим содержанием, воспроизводя истоки творения жизни: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (ВЗ: Книга Бытия: I, ст.3). Эта метафизика не явлена в текстах Шукшина в открытом виде, она порождается сквозным развитием светового мотива в нескольких текстах.

В рассказе «Беседы при ясной луне» (черновой набросок рассказа назывался «Светлые лунные ночи» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 58]) возникает тот же мотив светлых ночей. Причем, ночи на-

«светлое будущее». Однако и в этом случае Шукшин нарушает стереотипное восприятие: его светлая даль только манит, приблизить ее можно не социальными утопическими проектами, а за счет движения навстречу двух любящих («светоносных») душ.

столько светлые, пространство так залито лунным светом, что один из героев рассказа – Петя Сибирцев – с похмелья перепутывает день и ночь («Это ж ...он и солнце с луной перепутал») – и приходит в магазин за водкой ночью, напугав сторожиху Марью и беседующего с ней Баева. В ткани рассказа лунные ясные ночи побуждают к разговору, к соприкосновению душ, к неподдельности слов. Герои раскрываются друг другу в некой экзистенциальной прямо-те, как будто все уголки их души освещены. С этой точки зрения «свет – это ясность, раскрывающая мир для зрения и познания, делающая бытие прозрачным и выявляющая пределы вещей» [Аверинцев, 2004, с. 412].

Несколько раз в рассказе повторена картина лунной ночи: «Вся площадь между избушкой и сельмагом залита светом; а ночи стояли лунные. Ночи стояли дивные: луну точно на веревке спу-скали сверху – такая она была близкая, большая. Днем снежок уже подтаивал, а к ночи все стекленело и нестерпимо, поддельно как-то блестело в голубом распахнутом свете» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 38]. Анафорический повтор словосочетания «ночи стояли» придает зарисовке особый ритм, превращая ее в стихотворение в прозе. Но для Шукшина важна не только идея «распахнутого» мира, но и его наполненности.

Бессонница героев вызвана не растревоженным состоянием души, а желанием слиться с гармонией сияющего бытия, испытать особую радость от соприкосновения с ним: «И опять опускалась на землю ясная ночь, и охота было опять поговорить, подумать, по-вспоминать – испытать некую тихую, едва уловимую радость бы-тия» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 43]. Беседы героев происходят при свете лучинки или топящегося камелька: приглушенность огневой стихии создает особую уютность этого «узорчатого качающегося мирка», в котором шукшинские герои чувствуют, что «жизнь за окнами такая большая и ты тоже есть в ней» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 38].

Смысловую напряженность в рассказе создает сопоставление открытости человеческих душ, открытого пространства площади, с одной стороны, и некоего мотива ненастоящности, декоративности мира – с другой. Степень распахнутости души миру достигает в рассказе такой высоты, что становится как-то «неспокойно. В груди что-то такое». Последний абзац текста, несомненно, проявляет

уже авторский голос. Метафизическая тайна мира, ритмы космоса особо остро ощущаются в финале текста. Эти ритмы настолько глубинны, что возникает полубормочное состояние автора-повествователя: «Как будто подкатит что-то горячее к сердцу снизу и в виски мягко стукнет. И в ушах толчками пошумит кровь. И все, и больше ничего на земле не слышно» [Шукшин, 2014, т. 6, с.45]. И далее весь текст заканчивается фразой: «И висит на веревке луна».

Последнее предложение рассказа как бы снижает «градус» письма – мотив театральности всего происходящего выполняет охранительную функцию, не позволяя человеку умереть от этой вывернутости мира и полного обнажения единства космической и человеческой душ. Висящая на веревке луна, как будто пришедшая с театральной постановки в деревенском клубе, задает временность и сценичность (условность) происходящего момента – в этой мимолетности и мнимости происходящего и есть «успокоение» от предельной незащищенности души перед огромным раскинувшимся миром.

В рассказе «Гена Пройдисвет» Шукшин дает необычный поворот темы, связанной с мотивом света. Здесь мы можем говорить о киносценарном воплощении этого мотива. В разговоре главного героя и его дяди о смысле человеческого бытия, вызванного неожиданным поступком дяди – он покрестился – возникает метафора просвеченной души как проявленной киноплёнки.

Дядя Гриша, желая наставить племянника на путь истинный, произносит: «Ты задумайся, Геннадий, задумайся: за все придется отвечать. Безобразно живешь. Вино пьешь неумеренно, куришь, с девками блудишь... А ведь все учитывается! Мы, как киноаппараты: живем, а на киноплёнку все снимается, все снимается... Как поступил, как подумал, где против совести пошел – все снимается. И вот ты умираешь, киноаппарат этот – тело твое – хоронют, а плёнку берут и проявляют: смотрют, как ты жил...» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 112].

Упомянутая в тексте метафора не до конца реализована: киноаппарат назван телом, а плёнка, следовательно, должна пониматься как душа. Однако истинность такого положения дел подвергается сомнению. Генка удивлен техническим истолкованием божественного вопроса и, узнав, что сестра Нюрка пошла в кинотеатр, задает дяде проверочный вопрос-утверждение: «А Нюраха... в кино не-

бось учесала? Вот дьявольская выдумка-то еще?», но дядя не реагирует.

Мотив просвечивания киноплёнки души дополняется осложненной коллизией и семантикой имени главного героя. В начале рассказа Генка поет песни, в каждой из которой заявлен мотив света: «Ох, ваши гривы об зарю / Красную трепались!», «Я же знаю: / Мы хотели заарканить месяц. / Почему же он теперь, / Сволочь, / Светится?». Образы зари и месяца задают природную световую символику, кроме того, исполняемая Генкой песня называется «Навязчивый сон» и может быть полисемантически отнесена к поэтическому комплексу «ночь – луна – лунный свет – бессонница», несущему гармонизирующее эстетическое начало в шукшинской прозе.

Фамилия главного героя «Пройдисвет» скрепляет в себе две семы: мотив дороги-пути и белого света, которые объединяются в одно смысловое единство: «пройти по белому свету», т.е. не просто пропутешествовать по жизни, а с целью поиска некоей сокровенной (как говорят герои рассказа, «святой, большой») правды, истины.

Мотив пути-дороги четко реализуется в тексте: дядя упрекает племянника в его никчемности: «А ты колбаси дальше по дорогам – где-нибудь голову сломишь» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 113]. Генка нигде не может устроиться на работу, осесть, найти себя. Это заблудшая душа, жаждущая обрести прежде всего духовную точку опоры. Прийдя к дяде в гости с бутылкой водки, чтобы «обстоятельно ковырять души», Генка хочет выяснить истину: почему до сего дня не верующий, склонный к накопительству родственник, вдруг решил поверить в Бога? Слушая дядины слова – напетые с чужого голоса – Генка срывается. Его «бунт» сопровождается слезами и накопившимися сокровенными мыслями о правде и лжи. Дядино обращение к церкви Генка воспринимает как измену всей прежней жизни: «Я же думал, ты не способен на ложь – вообще, зачем это мужику? Мало на свете притворных людей?» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 117]. Потеря веры в искренность самых близких людей оборачивается личностным тупиком для главного героя: «Куда же мне теперь идти прикажете? К кому?»

Шукшинский персонаж, невольно повторяющий вопрос героя Достоевского – Мармеладова, и далее углубляется в метафизиче-

ские глубины: поиски духовного света для него оборачивается своей противоположностью, а «лживый» дядя Гриша обвиняет самого Генку в том, что он все «перепутывает», называя его агентом Антихриста.

Свет и тень, Божеское и дьявольское в человеке меняются местами – весь ужас этого шукшинский герой до конца не осознает, но глубоко ощущает, объясняя катастрофичность ситуации на своем языке: «Ведь так же все рухнуть может! Все – в подпол вон, одна капуста и останется. На закусь» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 118]. Идейное противостояние героев заканчивается дракой, их, готовых убить друг друга за правду, разнимает вернувшаяся Нюра.

В финале рассказа Генка смягчается, объясняя дядину «веру в Бога» простой самодеятельностью. Для него это синоним наивной подделки, ненастоящего, но и не носящего вреда увлечения.

Авторский голос слышен в развязке и этого текста. Рассказ о смысле человеческого пути, о правде и лжи, перемешавшихся в сердцах людей, заканчивается совершенно неожиданно образом коровы, которую гонит по двору Нюра и затем начинает доить. В этой финальной сцене Шукшин дает самую жизнь без прикрас, без идеологических и философских нагромождений – и в этом ее красота и правда. Не случайно Генка, наблюдая за процессом дойки, говорит: «Корова... Этой ночью стихи напишу...». И уточняет: «Про корову».

В итоге, правдой жизни оказывается ее органический ритм, ее естественное и неосмысленное течение – именно оно возвращает шукшинских героев в состояние «светлости души». Процесс высвечивания человеческих душ, который реализован во множестве текстов Шукшина, на наш взгляд, становится не только приемом психологического раскрытия персонажей, но и философско-мировоззренческим основанием всей эстетики писателя, его «человековедческим» открытием.

Таким образом, мотив света в рассмотренных рассказах Шукшина связан с онтологическими, нравственными и эстетизирующими началами всей повествовательной системы писателя. Главными носителями света в текстах выступают природные источники – луна, месяц, заря. Это привносит гармонизирующее начало в развитие характеров героев, постепенно автором высвечивается «светлость» их душ.

Кроме того, свет в прозе Шукшина связан с категорией ритма, упорядоченного, космического начала Вселенной и принципом единства человека и мира. постижение сути жизни осуществляется, в том числе, через метафору просвечивания души (кинематографической пленки), когда свет начинает выполнять нравственно-этические функции – это свет истины, приоткрывающий или перечеркивающий уникальность («большую правду») каждой человеческой судьбы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Активизация в последние годы исследований геопоэтики различных регионов (Крым, Урал, Север, Пермь и пр.) связана с переходом к иной методологической парадигме. Преимущество геопоэтики по сравнению с категорией локального текста состоит в том, что она работает с явлениями в индивидуально-личностном аспекте.

Художественное пространство В. М. Шукшина отличается ярким своеобразием. Психологические истоки этого своеобразия связаны с архетипическим делением пространства на «свое» и «чужое», где «свое» пространство наделяется положительной семантикой, а «чужое» оказывается смертельно опасным, профанным. Если учитывать эволюцию творчества писателя, то в его пространственной модели постепенно все меньше остается географического, все больше появляется литературного и мифопоэтического.

Максимально значимо и в жизни, и в творчестве Шукшина пространство Алтая. В его произведениях Алтай наделен признаками райского топоса. Сибирь (Алтай), Кавказ, Крым, Финляндия в мире Шукшина выступают как своеобразные «двойники». Семантически нагружены в пространстве Алтая, в первую очередь, его артерии: Чуйский тракт и Катунь, со- и противопоставленные друг другу.

Помимо хорошо известного конфликта города и деревни, в прозе Шукшина очень отчетливо проявлен конфликт между Европейской частью России и Сибирью. Сибирь понимается расширительно, включая в себя пространство от Урала до Дальнего Востока. Шукшин создает идеализированный образ Сибири, который остается для него привлекательным на всем протяжении творчества. Писатель трансформирует магистральную сюжетную схему русского классического романа XIX века, где Сибирь предстает местом каторги и символической смерти. Граница при перемещении внутри единого советского пространства – Урал.

Сельскому миру, который локализован в подавляющем большинстве случаев в Сибири, на Алтае, в родных Сростках, Шукшин нередко противопоставляет не какой-то абстрактный город, а Москву или Ленинград. Столицы предстают как место завоевания и

воплощения мечтаний героя о свободе и воле, однако, и как место духовной каторги и смерти для тех шукшинских персонажей, кто так и не смог преодолеть разрыв связей с родной землей, деревней. Кроме того, столицы показаны мифологически еще и как место адского наваждения и обмана, бесовского лабиринта, становящегося для героя одновременно наказанием за грехи и искуплением. Столицы манят провинциала достопримечательностями культурного толка, которые он часто или не успевает увидеть и понять, или это культурно-столичное оказывается псевдокультурным, лживо наигранным и карнавальным.

Если в пространстве идеал Шукшина локализован на Алтае, шире – в Сибири, то во времени он приурочен к средневековой Руси. Топографическим воплощением этого времени являются центры русского мира: Тамбов, Калуга, Воронеж и Вологда.

Таким образом, появляется возможность создать ментальную географическую карту писателя. Модель (карту) подобной художественной географии Шукшина мы и предлагаем в данной работе.

**Материалы к словарю
«Поэтика художественной географии В. М. Шукшина»**

АЛТАЙ

Творчество Шукшина неразрывно связано с его «малой родиной» – Алтаем. Свой первый фильм «Живет такой парень» (1963) режиссер снимает в окрестностях алтайских сел Ая, Дубровка, Манжерок, Майма. Летом 1965 года на Алтае, в селе Манжерок, снимается фильм «Ваш сын и брат». В августе 1971 года – во главе съемочной группы киностудии им. Горького Шукшин приехал на Алтай, в город Бийск, для работы над своим фильмом «Печки-лавочки».

Почти все герои прозы Шукшина – тоже его земляки. Е. Громов в статье о проблеме национального характера в творчестве Шукшина справедливо заметил: «Большинство шукшинских героев <...> либо живут в родном селе Шукшина Сростки и соседних деревнях, либо родом оттуда, либо как-то еще связаны с Алтаем, Сибирью» [О Шукшине, 1979, с. 18].

По точному наблюдению О. А. Скубач, «наряду с “узаконенной” географической доминантой – Москвой – в шукшинской прозе появляется альтернативный центр, которым становится, конечно, пространство “малой родины”, Алтай» [Скубач, 2016, с. 147].

Наиболее поэтично образ Алтая представлен в одном из поздних произведений Шукшина – рассказе «Рыжий» (1974): «И прекрасна моя родина – Алтай: как бываю там, так вроде поднимаюсь несколько к небесам. Горы, горы – а простор такой, что душу ломит. Какая-то редкая, первозданная красота. Описывать ее бесполезно, ею и надышаться-то нельзя: все мало, все смотрел бы и дышал бы этим простором. И не пугали меня никогда эти горы, хоть наверху на них – голо, снег... Мне милее – пашня, но не ровная долина, а с увалами, с гривами, с откосами. Но и горы – и снег этот на вершинах, когда внизу зелено, – никогда чуждыми не были, а только еще милей и теплей здесь, внизу» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 43].

АМЕРИКА

Америка в художественном мире Шукшина – самое полное воплощение концепта чуждости. Герой второй книги романа «Любавины», аргументируя необходимость остановить процесс преобразование колхозов в совхозы, своему «советскому» противопоставляет чужое «американское»: «...государство-то не чужое какое-нибудь, не Америка – наше. Неловко в нахлебниках-то ходить» [Шукшин, 2014, т. 2, с. 365].

Персонажи Шукшина испытывают противоречивые чувства по отношению к американскому образу жизни: одних он прельщает, у других вызывает неприязнь. Американский мир – одновременно и пугающий, и манящий. С одной стороны, в рассказе «Выбираю деревню на жительство» (1973) появляется странное ассоциативное сближение Америки и Магадана. С другой, крайне актуальной становится тема утраты национальной идентичности. Нелепо «изображает из себя кинематографического американца» герой рассказа «Мнение» (1972), а старик Баев из рассказа «Беседы при ясной луне» (1972) и вовсе приписывает себе американскую родословную.

Шукшин далек от того, чтобы идеализировать русского человека. В неопубликованном при жизни писателя цикле «Выдуманные рассказы» (1972) даже те черты соотечественников, которые раньше вызывали скорее симпатию автора, подаются весьма критически. В частности, это относится к пресловутой русской безмерности: «Завидки берут русского человека – меры не знает ни в чем, потому завидует немцу, французу, американцу» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 64].

АСТРАХАНЬ

Весной 1966 года Шукшин совершил путешествие по Волге от Ульяновска до Астрахани. Работал в музеях, собирал материалы по разинской теме. Летом 1970 года, приступив к режиссерской разработке фильма «Степан Разин», Шукшин в составе творческой киногруппы студии имени Горького вновь приехал в Астрахань. В связи с начавшейся в это время в южных районах СССР эпидемией холеры был объявлен карантин, продолжавшийся целый месяц. В письме к Н. Н. Яновскому от 1 октября 1970 года Шукшин сообщал: «Не обижайтесь на меня за мою неопределенность с приездом: присидел месяц в холерной Астрахани в карантине и запустил дела

целиком. Теперь приходится (вынуждают) навестывать» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 275].

В романе «Я пришел дать вам волю» (1971) Астрахань становится для Степана Разина своего рода Рубиконом. При возвращении из персидского набега Разину удается без потерь провести свое войско мимо Астраханской крепости. Успешно преодолев этот барьер, атаман и задумывает поход на Москву.

«— Он когда на Москву-то задумал, где? — спросил Корней Фрота.

— А черт его знает! Его рази поймешь? Думаю, как Астрахань прошли оттуда, он окреп. Те губошлепы-то пропустили... Он и вошел в охотку. Царя, говорит, за бороду отдеру разок...» [Шукшин, 2014, т. 4, с. 177–178].

Важно учитывать, что Астрахань — это «царев город», то есть в некотором роде субститут Москвы.

«Степан вызывающе и с нахальной веселостью посмотрел опять на Стыря. С некоторых пор он изводил старика зловещей выдумкой: будто Стырь подговаривает атамана “поднять на нож” царевы города по Волге — Астрахань, Царицын, Самару... К этой шутейной выдумке относились по-разному. Стырь злился и скомо-рошничал в ответ: “Не Самару, а уж Москву тада!”» [Шукшин, 2014, т. 4, с. 56].

БАЙКАЛ

В 1969 году Шукшин снялся в роли инженера Черных в фильме С. Герасимова «У озера». «Картину “У озера” мы снимали на Байкале — на берегу озера, в лесу, — вспоминал С. Герасимов. — В перерыве между съемками Шукшин садился на пеню и начинал что-то быстро писать в маленькой-маленькой записной книжке, довольно замызанной. Я однажды спросил: “Что ты там пишешь?” Он ответил, что это рассказы из нашего быта. <...> Опуская карандаш, он долго смотрел на озеро... Чему-то улыбался, потом опять писал...» [О Шукшине, 1979, с. 8]. В Байкальске Шукшиным написаны рассказы «Хахаль», «Крыша над головой», «Крепкий мужик», «Свояк Сергей Сергеевич».

В повести-сказке «До третьих петухов» черти проникают в осажденный монастырь только благодаря, зовущей «на простор, на вольную волю» песне «По диким степям Забайкалья...» Этой на-

родной песне в повести посвящено обширное авторское отступление:

«Здесь надо остановить повествование и, сколь возможно, погрузиться в мир песни. Это был прекрасный мир, сердечный и грустный. Звуки песни, негромкие, но сразу какие-то мощные, чистые, ударили в самую душу. Весь шабаш отодвинулся далеко-далеко; черти, особенно те, которые пели, сделались вдруг прекрасными существами, умными, добрыми, показалось вдруг, что смысл истинного их существования не в шабаше и безобразиях, а в ином – в любви, в сострадании.

Бродяга к Байкалу подходит,

Рыбачью он лодку берет,

Унылую песню заводит,

О родине что-то поет [Шукшин, 2014, т. 7, с. 214].

Байкал Шукшина странным образом изоморфен реке Катунь. Сцена купания в Байкале заглавного героя рассказа «Митька Ермаков» (1970) полностью будет перенесена писателем в киноповесть «Брат мой» (1974), с той только разницей, что Сеня Громов купается не в Байкале, а в Катунь.

БАРНАУЛ

«Барнаул – это своеобразный *locus non gratus* в художественном пространстве Шукшина» [Марьин, 2012, с. 103].

В апреле 1933 года в Барнаульской тюрьме был расстрелян отец писателя М. Л. Шукшин, осужденный по статье 58 пп. 4 (действия, направленные к свержению советской власти), 7 (подрыв народного хозяйства) и 11 (участие в контрреволюционной организации).

В незаконченном рассказе «Солнечные кольца» Шукшин вспоминает об этой семейной трагедии:

«Отца арестовали и угнали в район, в “каталажку”. Сказали: “Хотел, сволочь такая, восстание подымать”. Еще многих “взяли” из деревни. Больше мы их никогда не видели. <...>

Перегнали в Барнаул. Тогда мать и еще одна молодая баба поехали в Барнаул. Ехали в каких-то товарных вагонах, двое суток ехали. (Сейчас за шесть часов доезжают). Доехали. Пошли в тюрьму. <...>

Отца реабилитировали в 56-м году посмертно, но в бумажке было сказано, что он умер в 1942 году. В чем обвинили отца, я так и не знаю. Одни говорят: вредительство в колхозе, другие – что будто он подговаривал мужиков поднять восстание против Советской власти. Как бы там ни было, не стало у нас отца» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 40–41].

В свете детского травматического опыта Шукшина, неудивительно, что в повести «Там, вдали» (1966) и романе «Любавины» (кн. 2) Барнаул сопрягается с тюремной топикой.

БЕЛОЗЕРСК

Белозерск – один из древнейших городов России, упомянут в «Повести временных лет» под 862 годом.

Летом и осенью 1970 года Шукшин в поисках природы для фильма о Степане Разине совершил путешествие по северу и югу страны. Он побывал в Вологде, Пскове, Костроме, Кирилло-Белозерском, Печерском, Ипатьевском, и Ферапонтовом монастыре.

Позже Белозерск был выбран режиссером в качестве места съемок картины «Калина красная» (1973). Выступая в городском кинотеатре Белозерска на премьере фильма «Печки-лавочки» в мае 1973 года, Шукшин пояснил причины своего выбора.

«Почему мы будем снимать здесь, в Белозерске? Мы были у вас в городе года четыре назад, искали природу для фильма “Степан Разин”. Фильм не состоялся. Но городок ваш запал нам в душу – красивый, просторный, люди добрые, нет в нем такой неровности... И когда пришла пора снимать вот этот теперешний фильм, мы вспомнили Белозерск. <...> Места ваши прекрасные, озерные, русские. В них есть что-то грустное, задумчивое. Вот это нам и хотелось бы перенести в нашу новую работу, в новый фильм “Калина красная”» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 163].

В письме к дочери Е. В. Шукшиной (май 1973) Шукшин поделился своими впечатлениями от города: «Я снимаю картину “Калина красная”. Живу в старинном русском Белозерске (ему в июле этого года будет 1110 лет, старше Москвы), здесь пока холодно, но красиво. Весь край – озерный, очень русский, грустный, прекрасный. Здесь тихо» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 290].

БИЙСК

В биографии Шукшина Бийск сыграл огромную роль. По его собственному признанию с этого города началось его «знакомство с большой жизнью» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 146]. «Он любил этот город. Тихие улочки, купола Успенской церкви, железный узор ограды городского сада, резные деревянные наличники на окнах» [Он похож на свою родину, 1989, с. 152].

В июне 1940 года отчим Шукшина – Павел Николаевич Куксин – перевез семью в Бийск. В беседе с главным режиссером Бийской студии телевидения Ф. И. Клиндуховым Шукшин рассказал о двойственности детских впечатлений о городе: «Поначалу он напугал меня. Очень уж много людей! И все куда-то спешат. И никто друг друга не знает. У нас в селе все друг друга знали. А это был большой, новый мир. Вот прошел я в первый раз по скрипучему, качающемуся, с легким провесом наплавному мосту... Это было первое чудо, какое я видел. Понемногу я стал открывать еще другие чудеса» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 148].

В 1944 году после окончания семилетней школы в селе Сростки Шукшин поступил в Бийский автомобильный техникум. Прочувшись в техникуме два с половиной года, не закончив его, Шукшин вернулся в родное село. Впечатления от учебы в техникуме отразились в рассказе «Самолет» (цикл «Из детских лет Ивана Попова», 1968).

В 1967 году по приглашению Бийской студии телевидения Шукшин принял участие в создании документального фильма о Бийске по сценарию М. Юдалевича – «Наш город». «В главной роли – человека, сравнивающего по личным впечатлениям старый и новый Бийск, – снялся Шукшин» [Шукшинская энциклопедия, 2011, с. 29].

ВЛАДИВОСТОК

Сущность русского национального характера, по Шукшину, в вечном стремлении «до края дойти» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 115]. В незаконченном наброске «Только это не будет экономическая статья...» (1967) он буквализирует эту метафору: «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» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 33].

В художественной географии Шукшина крайние точки русского/советского пространства обладают повышенной семиотичностью. Владивосток – это и есть то самое место, где наши предки, кочевники в душе, уперлись в океан.

У позднего Шукшина широта русской души оценивается уже неоднозначно. Жулики из повести для театра «Энергичные люди» (1974) «крепко пьют», причем «пьют изобретательно» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 157]. Жена главного героя повести Аристарха Кузькина Вера Сергеевна рассказывает о «странной игре», которой увлечены приятели ее мужа: «...то в жаркие страны летают в качестве журавлей, то ездят куда-то...» «– Энергия! – оправдывается один из собутыльников Аристарха. – Не зря же про нас говорят: энергичные люди» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 190]. Наряду с жаркими странами самой привлекательной целью путешествий подельников является Владивосток. Назойливее всех призывает «ехать во Владивосток» Простой человек, с гордостью утверждающий, что он «вырос на полатах» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 158], а значит полнее других воплощающий национальный менталитет.

В реальности герои повести, разумеется, никуда не едут. Виртуальность этого странствия, отсутствие настоящего движения призваны подчеркнуть измелчание «энергичных» середины XX века по сравнению с их предками, в самом деле дошедшими до океана. Кроме того, даже находясь дома «энергичные жулики» все равно – в дороге. Это люди, утратившие почву под ногами, поезд для них – идеальный локус обитания. Аналогичная символика присутствует в другом шукшинском произведении – рассказе «Медик Володя» (1972).

Существенный оттенок смысла топоним «Владивосток» (также, как и «Хабаровск») приобретает за счет того, что в восприятии шукшинских героев – это город, бесспорно, сибирский («Случай в ресторане», 1967; «А поутру они проснулись», 1974).

ВЛАДИМИР

«После родного для писателя и кинорежиссера Алтая Владимирщина по праву может считаться одним из главных “шукшинских” мест России», полагает Д. В. Марьин [Шукшин, 2014, т. 1, с. 21].

После ухода из дома в 1948 году Шукшин некоторое время жил во Владимире [Он похож на свою родину, 1989, с. 27]. С февраля по май 1948 года он работал на тракторном заводе. Во Владимире, по мнению В. И. Коробова, Шукшин пережил первую юношескую любовь, историю которой он изложил в рассказе «Ленька» (1962) [Коробов, 1984, с. 15].

Маршрут странствий юного Шукшина повторит главный герой второй книги романа «Любавины». В беседе с секретарем райкома партии Иван перечисляет: «Жил одно время во Владимире, потом в Калуге, под Москвой тоже...» [Шукшин, 2014, т. 2, с. 263]

На протяжении творческой жизни Шукшин будет регулярно приезжать во Владимир. Весной и летом 1968 года в окрестностях Суздаля и Владимира будут проходить съемки фильма «Странные люди» (1969). Кинооператор фильма В. Гинзбург отмечал, что сама природа Владимирщины способствовала созданию на съемках определенной психологической атмосферы: «Натура, выбранная вокруг Владимира, настраивала на поэтический лад» [О Шукшине, 1979, с. 220].

Простудившись на съемках «Странных людей», Шукшин заболел воспалением легких и почти месяц провел в больнице Владимирского тракторного завода.

В 1969–1970 гг., Шукшин дважды окажется во Владимире в связи с подготовкой к съемкам фильма о Степане Разине.

Церковь XVII века, вокруг которой разворачиваются основные события рассказа «Мастер» (1971), Шукшин далеко не случайно сделал копией владимирских храмов XII века [Шукшин, 2014, т. 5, с. 170]. В архиве писателя сохранился рисунок, изображающий храм Покрова на Нерли, именно на него, судя по описанию, и похожа Талицкая церковь. 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 рус-

ская духовность, воплощенная в «древней простой красоте храма» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 24].

ВОЛГА

Интерес Шукшина к «волжской мифологии» во многом 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 Поволжье на протяжении жизни Шукшин бывал неоднократно. В апреле–мае 1966 года Шукшин совершил путешествие по Волге от Ульяновска до Астрахани, собирая материал по разинской теме. Еще одна поездка на Волгу состоялась летом 1970 года и снова была связана с подготовкой к съемкам фильма о Разине. В представлении Шукшина Волга – это, прежде всего, разинский locus.

В письме к И. Попову (12 ноября 1961 г.) Шукшин передает впечатления от пребывания на Волге: «Был недавно в Сталинграде. Волга... – вот покой! Ух, какая матушка!..» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 245]. В художественном мире Шукшина Волга – это пространство, в котором покой соединяется с волей.

«Волга, являясь самой большой рекой в Европе и главной водной артерией в европейской части России, на протяжении многих веков продолжает оказывать огромное влияние на формирование менталитета народов, проживающих в ее бассейне» [Кусмидинова, 2015, с. 205]. Тема соотнесенности человека со средой его обитания всерьез интересовала Шукшина. В статьях и интервью конца 1960-х – 1970-х годов он неоднократно рассуждал о феномене, который В. Н. Топоров определил, как «антрополокальное единство» [Топоров, 1993, с. 37]. Так, в 1971 году в беседе с корреспондентом журнала «Искусство кино» Л. Д. Ягунковой Шукшин, в частности, сказал: «Мне дорог актер, если я чувствую народную природу его таланта. Вот Лебедев – его, как художника, вывела к жизни Волга – главная российская улица» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 125].

ВОЛОГДА

На Вологодчине Шукшин неоднократно бывал в гостях у своего близкого друга писателя Василия Белова. Впервые родную деревню Белова Тимонику Шукшин посетил ранней осенью 1969 го-

да: «...В поездке Шукшин помягчел. Поуспокоился. <...> Он не предполагал тогда, как много будет значить для него это путешествие. Не предвидел, что так вот, с негаданной поездки на родину друга, начнется вершинный этап в его жизни и творчестве. Не мог знать, что перед смертью вспомнит харовскую деревушку с благоговением» [Брагин, 1984, с. 78–79].

Летом и осенью 1970 года Шукшин приезжал в Вологду в поисках природы для фильма о Степане Разине.

В последние годы жизни Шукшин часто говорил о желании уехать из Москвы. В качестве одного из возможных мест для переезда рассматривалась им и Вологда: «...в последние годы Шукшин не раз говорил о своем желании полностью сосредоточиться на прозе; он подумывал над тем, чтобы уехать из Москвы в Вологду, где меньше суеты и отвлечений» [О Шукшине, 1979, с. 19].

В киноповести «Печки-лавочки» (1969) Вологодчина для профессора Степанова – это пространство, в котором происходит его поэтапное духовное перерождение. Сначала юношей он уходит из отцовского дома. «– Я ушел в Вологду, в Вологодчину, в деревню. Я стал учителем, – рассказывает он Нюре Расторгуевой. – Это было прекрасное время!.. Знаете, ближе к осени, когда с осины упадет первый лист, воздух в лесу – зеленый...» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 285]. Затем, узнав об измене возлюбленной, герой преодолевает пешком сто двадцать верст: «Я не верю в скоротечные – в одну ночь – перерождения... Но в сто двадцать верст вологодских дорог я верю. Много я передумал всякого... Много понял» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 286]. Странствия шукшинских героев почти всегда метафорически соотнесены с их судьбами, их внутренним миром, их духовными исканиями.

ВОРОНЕЖ

В Воронеже Шукшин снимался в роли большевика-подпольщика в фильме «Золотой эшелон». В письме И. П. Попову (февраль 1959 года) он делится ближайшими творческими планами: «И сегодня опять уезжаю – в Воронеж. Знаешь – думал, думал – и решил еще раз сняться. Это – до осени. Студия Горького (Москва). Natura в Воронеже, до мая. А потом – съемки в Москве» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 240].

Еще об одной поездке Шукшина в Воронеж вспоминает кинокритик и сценарист Г. А. Капралов: «... в мае 1964 года секция критиков театра и кино Московского отделения Союза журналистов СССР решила организовать обсуждение какого-нибудь нового советского фильма в широкой зрительской аудитории. Предполагалось поехать куда-нибудь в область, скажем, в Воронеж. Воронежцы дали согласие на такое обсуждение и предложили провести его на местном заводе синтетического каучука. В Воронеж поехали Василий Шукшин, оператор картины Валерий Гинзбург и критик – автор этих строк» [О Шукшине, 1979, с. 136].

Воронеж, неофициальная столица Черноземья, в художественной географии Шукшина – один из центров русского крестьянского мира. Стараясь сделать Степана Разина «вольным, могучим заступником крестьянства» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 187], писатель всячески подчеркивает воронежские корни донского атамана. Сущность своей исторической концепции Шукшин четко сформулировал в мае 1974 года в беседе с корреспондентом итальянской газеты «Унита» Карло Бенедетти: «Я, наверное, более свободен здесь от его <Разина. – А. К.> казачьей принадлежности. Даже сблизил его родством с воронежскими крестьянами, мужиками, увидел в каких-то документах возможность так сделать. Это, кажется, так и было...» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 189].

В романе «Я пришел дать вам волю» (1971) тщетно пытается напомнить Разину о его «расейском» происхождении идеолог крестьянской войны Матвей Иванов:

«– Раз: кто такой Степан Тимофеич? – стал рассуждать Матвей, адресуясь к Усу. – Донской казак. Правда, корнями-то он – самый что ни на есть расейский, но он забыл про то...

– Какой я расейский? Ты чего?

– Отец-то расейский. Воронежский. Мы так слыхали...

– Ну.

– Вот. Стало быть, есть ты донской казак, Степан Тимофеич. <...> Да ведь и то – вся Расея на Дон не сбежит. А вы, как есть вы донские казаки, про свой Дон только и печалитесь» [Шукшин, 2014, т. 4, с. 175].

По Шукшину, главная трагическая ошибка Разина в том, «что он не поверил мужикам, не понял, что это – сила, которую ему и следовало возглавить и повести. Разин – человек своего времени,

казак, преданный идеалам казачества, – это обусловило и подготовило его поражение» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 135].

ГЕРМАНИЯ

Шукшин удалось побывать как в ГДР, так и в Западной Германии. В киноэпопее Ю. Озерова «Освобождение» (1969–1971) актер сыграл роль маршала Конева. В 1970 и 1971 гг. съемочная группа работала в городе Потсдам (ГДР). В Потсдаме Шукшиным написаны рассказы «Обида» и «Генерал Малафейкин».

В письме к М. С. Кукушиной (март 1972 года) Шукшин сообщает: «Пролежу я <в больнице, по поводу язвы. – А. К.>, наверное, до 10 апреля, потом поеду в Западную Германию на 10 дней – значит, до 20 апреля. А там к концу апреля обязательно приеду» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 282].

Показательно, что для героев Шукшина единственная реальная возможность оказаться в Германии – плен. Через немецкий плен прошли герои рассказов «Экзамен» (1962), «Наказ» (1972) и киноповести «Калина красная» (1973).

Максиму Думнову («Наказ») трудный военный опыт открывает глаза на первопричину всех русских невзгод: «– Вся беда наша <...>, что мужик наш середки в жизни не знает. Вот я был в Германии... Само собой, гоняли нас на работу, а работать приходилось с ихними же рядом, с немцами. Я к ним и пригляделся. Тут... хошь не хошь, а приглядишься. И вот я какой вывод для себя сделал: немца, его как с малолетства на середку нацелили, так он живет всю жизнь – посередке. Ни он тебе не напьется, хотя и выпьет, и песню даже затянут... Но до края он никогда не дойдет. Нет» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 75].

Уже от своего имени Шукшин выскажется по проблеме специфики национального характера в миниатюре «Завидки» из цикла «Выдуманнные рассказы» (1972): «Завидки берут русского человека – меры не знает ни в чем, потому завидует немцу, французу, американцу. Все было бы хорошо, говорит русский человек, если бы я меру знал. Меру не знаю. И зависть та тайная, в мыслях. На словах, вслух, он ругает всех и материт. И анекдоты рассказывает» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 64]. Текст, не предназначенный к публикации при жизни автора, ясно демонстрирует почти полное совпадение в рассказе «Наказ» позиций автора и героя.

Острый конфликт между носителями полярно противоположных менталитетов возникает в рассказе «Упорный» (1973) и романе «Я пришел дать вам волю» (1971).

В рабочих тетрадях писателя сохранился набросок к рассказу «Упорный», из которого следует, что Шукшина больше всего занимала загадка русской души: «Да что трение!.. Весьма русское решение проблем: при чем тут трение! При чем здесь закон!» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 340]. В окончательном варианте рассказа заявленная в черновике тема уходит на периферию, но не исчезает совсем. Моря Квасов вопреки здравому смыслу уверен, что вечный двигатель возможен: «Как-то так бывало с ним, что на всякие трезвые мысли... от всяких трезвых мыслей он с пренебрежением отмахивался и думал свое: “Да ладно, будут тут мне...” И теперь он тоже думал: “Да ну!.. Что значит – невозможен?”» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 128]. Это и есть «весьма русское решение проблем». Антагонистом Мони выступает в рассказе учитель физики «из поволжских немцев, по фамилии Гекман». Его радует «незыблемость законов механики» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 137].

В романе «Я пришел дать вам волю» (1971) воевода Прозоровский посылает к Разину с увещеваниями немца Видероса: «Может, хоть немецкая харя маленько устрасит злодея – пошлем к Стеньке» [Шукшин, 2014, т. 4, с. 120]. Уговоры Видероса, естественно, никакого действия на Разина не оказывают:

«– Если ты последовать сфой некорози самисли, то будет потребофать фосфращать фсе подданный царя, а ф слючай соппротифлений, нет болше царская милость и нет пощада. Надо пить оччень разумный шеловэк... <...>

Степан, заговоривший сперва спокойно, скоро утратил спокойствие и, чем дальше, тем больше распаялся. Разозлила опять бумага, и в придачу к ней – тупой казенный немец» [Шукшин, 2014, т. 4, с. 121].

Немец понадобился автору для того, чтобы контрастно оттенить психологический портрет казачьего атамана. Гипертрофированной рассудочности европейца Шукшин противопоставляет иррациональность и мятежную стихийность русского духа.

ДОН

На Дону Шукшин бывал много раз, главным образом, в поисках материалов по разинской теме: весной 1966 года, летом 1970, осенью 1971. Работал в библиотеках и музеях Ростова-на-Дону и Новочеркасска. «...Особенно пристально знакомился с трудами В. Д. Сухорукова – историка Дона. <...> После станиц Раздорской и Кочетковской, где Шукшин встретился с писателем Виталием Закруткиным, путь лежал к Кагальницкому городку...» [Коробов, 1984, с. 178].

С конца мая 1974 года вплоть до смерти 2 октября Шукшин находился на Дону в качестве актера на съемках х/ф «Они сражались за Родину». 10 июня в станице Вешенской состоялась встреча съемочной группы фильма с М. Шолоховым.

В интервью корреспонденту болгарской газеты «Народна култура» (1974) Шукшин признался в любви к донскому краю: «...Конечно, для меня нет красивее села, чем Сростки, красивее реки, чем Катунь... Но разве менее хорош Дон, прославленная красавица-река? Или, скажем, станица Вешенская – чистая, зеленая, степная. Настоящий городок. Вообще должен признаться, я давно увлечен донским краем...» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 201]. А в письме к Л. Н. Федосеевой (август 1974 года) даже невесело шутит по поводу возможного переезда из Москвы на Дон: «И что это за жизнь такая – что-то надо все делать, куда-то уезжать... Я вот выкопаю здесь землянку, за Доном, и привезу вас, и будем жить неразлучно. Не поедете ведь, вот штука» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 307].

В литературной традиции Дон прочно связан с понятием воли. В ключевых сценах романа «Я пришел дать вам волю» (1971) также присутствует устойчивое словосочетание «вольный Дон» [Шукшин, 2014, т. 4, с. 46, 95, 303, 312].

КАЛУГА

В 1947 году, после отъезда из Сросток, Шукшин поступил на работу в трест «Союзпроммеханизация» (Москонтора) и был направлен в город Калугу на турбинный завод. Получил здесь профессию слесаря-такелажника.

«Первое письмо от Василия мать и сестра получили в декабре 1947 г. из Калуги. Здесь с декабря 1947 г. по февраль 1948-го по командировке головной конторы треста он работал слесарем на

турбинном заводе. Переписка не завязалась, и вплоть до начала службы в ВМФ домой Василий писать не будет. В это время он явно тяготеет семейными связями, активно занят поиском своего места в жизни. Калужские впечатления не пройдут даром для Шукшина-писателя. Несколько раз в его произведениях упоминается “тихий домик Циолковского”, в котором он, несомненно, побывал, старое калужское кладбище станет местом действия рассказа “Мечты” (1973). Если обратиться к рассказу, то можно понять те чувства и то настроение, которые владели юношей в этот нелегкий для него период жизни: одиночество, чувство неустроенности, пока неясные мечты будущем» [Марьин, 2015, с. 25].

Биограф Шукшина А. Варламов счел Калужский период жизни Шукшина «самым загадочным, непроясненным местом в биографии писателя, об этом времени он никогда не рассказывал, но ничего и не сочинял» [Варламов, 2015, с. 54]. С этим трудно согласиться, так как в Калуге разворачиваются события рассказа «Мечты», герою которого Шукшин передает собственные юношеские переживания и надежды.

В статье «Монолог на лестнице» (1968) калужский домик Циолковского обрисован как «место, где труд не искал славы» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 29]. Героиня повести «Там, вдали» (1966) сочиняет план (правда, заведомо неосуществимый) выстроить жизнь «по Циолковскому». Своему очередному возлюбленному она рассказывает: «Я видела в Калуге его <Циолковского. – А. К.> домик... Здорово это – почти всю жизнь прожить непризнанным. Только под конец, когда уже ничего не нужно... А?» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 254]. В этом фрагменте также явно отразились психологические установки самого писателя. Ведь и в рассказе «Пьедестал» (1973) та же, что в повести «Там, вдали», модель судьбы гения: «Талант всегда немножко взрывается. Живет человек, никто на него не обращает внимания, замечают только, что он какой-то раздражительный. Но в политику не лезет. Вдруг в один прекрасный день, все узнают, что этот человек – гений. Ну, не гений, крупный талант» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 160]. Своей подобную жизнетворческую стратегию Шукшин напрямую признал в беседе с корреспондентом «Литературной газеты» Г. Цитриняком (1974): «И вот до поры до времени я стал таить, что ли, набранную силу. И, как ни странно, каким-то искривленным и неожиданным образом я

подогревал в людях уверенность, что – правильно, это вы должны заниматься искусством, а не я. Но я знал, вперед знал, что подкараулю в жизни момент, когда... ну, окажусь более состоятельным, а они со своими бесконечными заявлениями об искусстве окажутся несостоятельными. Все время я хоронил в себе от посторонних глаз неизвестного человека, какого-то тайного бойца, нерасшифрованного» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 210].

КАТУНЬ

Мать Шукшина вспоминает, что в детстве будущего писателя неудержимо влекло к Катуню, на берегу которой стоит село Сростки: «Я всегда боялась Катюни и всячески старалась отвлечь Васю от нее, боялась, что вдруг да он простудится, или, не дай бог, утонет» [Он похож на свою родину, 1989, с. 15].

Привязанность к родной реке с годами не стала у Шукшина меньше. В одном из последних интервью он подтвердил это: «...Конечно, для меня нет красивее села, чем Сростки, красивее реки, чем Катунь...» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 201].

Опасная, но в то же время – прекрасная, горная река фигурирует во многих произведениях Шукшина, и даже если гидроним в тексте отсутствует, нетрудно догадаться, что речь идет именно о Катюни. На берегу реки, «берущей начало в горах», происходят события рассказа «Демагоги» (1961). Дед сначала рассказывает внуку про утонувшую красавицу Марью Малюгину, а затем сам чуть не гибнет в бешено несущемся потоке. Так река, как две капли воды похожая на Катунь, превращается в полноценное «действующее лицо» рассказа.

«На берег родной своей бурной реки», купаться в которой «холодно и опасно» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 150], приходит в момент переживания душевной драмы Сеня Громов из киноповести «Брат мой...» (1974). Семейно называя реку «роднулей», герой словно бы бросает ей вызов. Поединок с водной стихией заканчивается трагикомические: Сеня, потеряв трусы, едва не тонет:

«– ...авай! – орал Сеня. – Роднуля!»

Но тут «роднуля» подмахнула крутую волну... Сеня хлебнул раз, другой, закашлялся... А «роднуля» все накатывала, все била наглеца. Сеня закурился на месте, стараясь высунуть голову по-

выше. «Роднуля» била и била его холодными мягкими лапами, толкала вглубь...

– ...сы-ы! – донеслось на берег. – Тру-у-сы, спаси-и!.. Тону!» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 151].

Значимая параллель – с Сеней Громовым случается тот же конфуз, что с Митькой Воронцовым из раннего рассказа Шукшина «Леля Селезнева с факультета журналистики» (1962), где действие локализовано на Катунь.

Шукшинские герои уважительно именуют реку «Катунь-матушка» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 165; т. 3, с. 209]. Непочтительности она не прощает.

Поэтическое описание Катунь открывает киноповесть «Живет такой парень» (1964): *«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 притихнет 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»* [Шукшин, 2014, т. 1, с. 272. Курсив автора. – А. К.].

Знаменательно, что первый цикл шукшинских рассказов, опубликованных в журнале «Новый мир» (1963), был озаглавлен «Они с Катунь». Амбивалентность образа алтайской реки соответствует амбивалентности характеров обитателей ее ареала. Главный герой рассказа «Классный водитель», положенного в основу сценария фильма «Живет такой парень», Пашка Холманский родом «с верхних сел по Катунь». Он, как и родная река, «не то очень злой, не то красивый» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 186].

КРЫМ

В Севастополе, в третьем морском радиотряде Черноморского флота Шукшин проходил военную службу. Армейские годы стали важным этапом становления личности писателя.

Летом 1964 года во время съемок в Крыму фильма «Какое оно, море?» Шукшин познакомился со своей будущей женой – Лидией Николаевной Федосеевой.

В Крыму Шукшин снимал эпизоды фильмов «Странные люди» (летом 1968 г.) и «Печки-лавочки» (в сентябре 1971 г.).

Во время отдыха в ялтинском санатории «Голубой залив» в 1969 году были написаны рассказы «Приезжий» и «Чередниченко и цирк».

Крым – курортный локус, традиционно наделенный в русской культуре инфернально-эдемскими характеристиками. У Нюры Расторгуевой, героини фильма «Печки-лавочки» (1972), впервые увидевшей Крым, невольно вырывается восклицание: «Прям рай господень!» Но ей же по пути на юг снится аллегорический сон, в котором курорт предстает как место «вселенского шабаша» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 284].

Крым в художественной географии Шукшина и сопоставлен с Алтаем, и одновременно противопоставлен ему. Жена Игната Воеводина (фильм «Ваш сын и брат», 1966), оказавшись в предгорьях Алтая и, видимо, желая сделать приятное мужу, сравнивает долину Катуня с Крымом: «А на Крым похоже. Да?» На что Игнат реагирует досадливым: «Нет, Шура, не похоже на Крым».

Великолепием Алтайских гор восхищается Кузьма Родионов («Любавины», кн. 2), сравнивая их с «эталонным» Крымом:

«Родионов, засунув руки в карманы, стоял неподвижно, смотрел в долину.

– Везде был: на Кавказе, в Крыму, в Финляндии – видел красоту. Но такой вот не видел нигде, – сказал он.

Иван тоже нигде ничего подобного не видел» [Шукшин, 2014, т. 2, с. 315].

Позитивный полюс символики полуострова определяется его рекреационно-оздоровительным потенциалом. Приглашая в июле 1964 года сестру и племянников в Крым, Шукшин пишет: «Тут море рядом, где я живу, ребятишки, да и она сама на пять лет здоровья наберутся» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 252].

Крым для Шукшина – это чеховский локус. Отсылки к произведениям Чехова, упоминание фактов из его биографии содержатся в рассказе «Петька Краснов рассказывает» (1973), в фильме «Странные люди» (1969).

ЛЕНИНГРАД

Непосредственно в Ленинграде разворачивается действие только одного рассказа Шукшина – «Постскриптум» (1972). Тем не менее, писателю удается создать детально прорисованный образ города.

В письме Михаила Демина, занимающем большую часть текста «Постскриптума», центральное место занимает описание тюрьмы: «Смотрели мы тут одну крепость. Там раньше сидели зеки» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 9]. Неуместное употребление слова «зек» в сочетании с разъяснением: «сидели здесь в основном по политическим статьям» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 9], выглядит не просто как смешная деталь, но как аллюзия на современность.

Почти карикатурно изображен в шукшинском тексте главный персонаж петербургского мифа Медный Всадник: «Да, Петр Первый знал, конечно, свое дело туго. Мы его, между прочим, видели – по известной тебе открытке: на коне, задавивши змею» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 7]. За внешним комизмом здесь скрывается более чем серьезная проблема. Автор классических работ по истории Санкт-Петербурга Н. П. Анциферов в своей интерпретации монумента Этьена Фальконе по пранию Петром Великим змия истолковал как попрание не только стихии, но и маленького человека: «Победил Медный Всадник – гигант на бронзовом коне, попирающий змия. Кто он, этот Георгий Победоносец новой России? Попирая стихии, попирая судьбы маленьких людей, влечет он великую страну в неведомое будущее» [Анциферов, 2014, с. 42]. Шукшин, судя по всему, разделяет такую интерпретацию.

В рассказе «Постскриптум» присутствует еще целый ряд составляющих петербургского мифа и петербургского текста. В. Н. Топоров подчеркивал, что Петербург живет «безопорно»: «В петербургском тексте русской литературы отражена квинтэссенция жизни в “лиминальном” состоянии, на краю, над бездной, на грани смерти» [Топоров, 1995, с. 273, 319]. Шукшин также семиотизирует одну из наиболее известных особенностей архитектуры северной столицы, Ленинград – это город на сваях: «Город просто поразительный по красоте, хотя, как нам тут объяснили, почти целиком на сваях» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 7].

По Ю. М. Лотману, Петербург можно трактовать «и как “парадиз”, утопию идеального города будущего, воплощение Разума,

и как зловещий маскарад Антихриста. В обоих случаях имела место предельная идеализация, но с противоположными знаками» [Лотман, 1992, с. 13]. У Шукшина концепция идеального города представлена пародийно, Михаил Демин из всех благ цивилизации более всего ценит туалет: «Опишу также туалет. Туалет просто поразительный. Иван говорит: содрали у иностранцев. Да, действительно, у иностранцев содрали много кое-чего. Например, жалюзи» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 8].

Зацикленность героя на жалюзи отсылает к известной метафоре: «Санкт-Петербург – окно в Европу». Шукшин корректирует устоявшийся смысл аналогии – советский Ленинград давно перестал быть каналом связи между Россией и Западом. В журнальном тексте фраза: «Дежурная по коридору долго тут пыталась мне объяснить, как открывать и закрывать окно» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 8], – имела продолжение: «пока я ее не остановил и не намекнул ей, что не все такие дураки, как она думает». В окончательной редакции писатель снял окончание фразы. Герою уже не дано овладеть искусством открывать «окно в Европу».

МОСКВА

Шукшин Москву не любил, и у него были на это свои причины. В письме к М. С. Куксиной (октябрь? 1970) он отзывается о Москве крайне негативно: «Охота, вообще-то, бросить этот тяжкий, мучительный город и приехать домой, в деревню. Ох, охота» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 275].

Шукшинская Москва, как и Ленинград, – локус несвободы. Не зря сибиряк Колька Паратов из рассказа «Жена мужа в Париж провозжала» (1971) свою московскую жизнь называет «добровольной каторгой» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 215].

В. Н. Топоров выделил два образа, два полюса возможного развития идеи города – «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. 122].

Вполне в духе этой концепции герой киноповести «Печки-лавочки» (1969) профессор Степанов четко разделяет понятия «город» и «Вавилон». Когда коллега причисляет его к числу людей,

«которым очень не нравится город», Сергей Федорыч решительно возражает:

«– Не город, – поправил профессор Сергей Федорыч, – а Вавилон. Надо быть точным, даже если... передергиваешь карты.

– Вавилон, – согласился лысый профессор. И перевел Ивану: – Вавилон – это большой-большой город. И вот есть люди...

– Большой-большой недостроенный город, – опять уточнил Сергей Федорыч» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 301].

Вавилоном профессор будет регулярно именовать Москву, позже это определение столицы подхватит и другой герой киноповести Иван Расторгуев: «Да, это Вавилон! Я бы даже сказал, это больше» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 301].

Н. А. Бояршинова в диссертации «Формирование образа Москвы в отечественном кинематографе» отметила: «Для Москвы-Вавилона актуальными становятся мотивы лабиринта, бесовского кружения, столпотворения, образы демонического и потустороннего» [Бояршинова, 2015, с. 18]. В московских сценах киноповести и фильма «Печки-лавочки» актуализированы все эти мотивы.

ПАРИЖ

В ноябре 1970 года в Париже проходила «Неделя советских фильмов», в программу которой вошел фильм Шукшина «Странные люди». О поездке режиссера в столицу Франции вспоминает Глеб Панфилов: «Париж ему понравился. Очень! Он купил там свою голубую мечту – карманные часы, но знаю, что в Москве тут же кому-то их подарил. А еще пистолет-пугач, который стрелял совсем как настоящий. Очень радовался покупке: “шарахнешь... а он живой”» [О Шукшине, 1979, с. 259].

В рассказе «Жена мужа в Париж провожала» (1971) писатель трансформирует приписываемую Илье Эренбургу фразу «Увидеть Париж и умереть». У Шукшина «мотив заграникомандировки во французскую столицу совершенно прозрачно коррелирует со смертью главного героя» [Скубач, 2016, с. 142].

СЕВЕР

Север в советской культуре – это пространство испытания человека и место для героических свершений. Отражением этих стереотипов выглядят бесплодные мечты героя рассказа «Митька Ер-

маков» (1970): «Но главное, Митька – мечтатель. Мечтал смолоду. Совсем еще юным мечтал, например, собраться втроем-вчетвером, оборудовать лодку, взять ружья, снасти и сплыть по рекам к Ледовитому океану. А там попытаться продвинуться по льду к Северному полюсу» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 80]. Понятно, что так и не повзрослевший Митька полярную инициацию не прошел, впрочем, вроде бы выдержавший испытание Севером герой рассказа «В профиль и анфас» (1967) оказывается в итоге столь же несостоятельным. «Я Северным морским путем прошел...», – гордится Иван [Шукшин, 2014, т. 3, с. 129]. Этого, однако, недостаточно для того, чтобы стать настоящим мужчиной и полноценным членом социума.

Шукшин откровенно пародирует советскую поэтизацию Севера. Так, в повести-сказке «Точка зрения» (1974) Жених излагает родителям Невесты совершенно абсурдную программу будущей семейной жизни:

«– Я на последнем курсе филологического факультета – изучаю язык древних арабов. Защищаю диплом и еду на Крайний Север. Многим это может показаться странным – зачем, мол? Я же убежден, что мое знание древнеарабского языка пригодится в суровой тундре.

– Ничего в этом странного нет! – воскликнул Дед. – Это благородно» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 283–284].

Полярная героиня к началу семидесятых годов вырождается, превращаясь в орудие идеологической демагогии. Бригадир лесорубов Щиблетов из рассказа «Ораторский прием» (1971) для того, чтобы свести счеты со строптивым Борькой Куликовым, прибегает к расхожему штампу: «Представьте себе другое положение: мы дрейфуем на льдине». В период брежневского застоя риторика эпохи сталинизма уже утратила эффективность. Призыв «вырвать из сердца всякую жалость и столкнуть ненужный элемент в воду» оборачивается для Щиблетова конфузом – «тремя пудовыми оплеухами» [Шукшин, 2014, т. 5, с. 222].

Обличительная речь Егора Прокудина в доме Любы Байкаловой («Калина красная», 1973) содержит заезженные газетные клише, в том числе и на тему Севера: «Страна производит электричество, паровозы, миллионы тонн чугуна... Люди напрягают все силы. Люди буквально падают от напряжения, ликвидируют все ос-

татки разгильдяйства и слабоумия, люди, можно сказать, заикаются от напряжения, – Егор наскочил на слово “напряжение” и с удовольствием смаковал его, – люди покрываются морщинами на Крайнем Севере и вынуждены вставлять себе золотые зубы... А в это самое время находятся другие люди, которые из всех достижений человечества облюбовали себе печку!» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 226].

В реальности советский Север – это прежде всего колонии, лагеря и тюрьмы. Таким он предстает в рассказах «Свояк Сергей Сергеевич» (1969) и «Дебил» (1971), в киноповести «Калина красная».

В собственной внешности Шукшин комически подчеркнул наличие примет человека из мест не столь отдаленных. В интервью «Актер, режиссер, писатель» (1970) на вопрос узнают ли его на улицах, он ответил: «Узнают. Но в большинстве в таком роде: “Мы с вами не работали на Севере на лесозаготовках? Больно уж лицо знакомое”. А вообще-то я не люблю, когда меня узнают» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 107].

СИБИРЬ

Шукшин объездил многие уголки Сибири, снимал здесь свои фильмы, снимался в фильмах других режиссеров.

В феврале–апреле 1963 года Шукшин участвовал в масштабной творческой поездке по Сибири «Молодые кинематографисты – народу», организованной бюро кинопропаганды Госкино. Кроме него в поездке участвовали режиссеры Р. и Ю. Григорьевы, оператор А. Саранцев, киновед Н. Клейман, сценарист А. Макаров. Группа посетила Новосибирск, Кемерово, Братск, Красноярск и другие сибирские города. По просьбе Шукшина главное внимание было уделено Алтаю. Молодые кинематографисты побывали в Барнауле, на несколько дней задержались в Сростках, выступили в поселке Павловск.

В художественной географии Шукшина Сибирь простирается от Урала (включительно) до Тихого океана («Случай в ресторане», «Петька Краснов рассказывает», «А поутру они проснулись...»).

Шукшинский образ Сибири создается на фоне сибирского текста, сложившегося в русской классической культуре. Шукшин видит всю наивность и ограниченность взгляда на Сибирь извне, но, с

другой стороны, понимает, что радикальная деконструкция сибирского мифа неизбежно приведет к утрате яркой специфики региона. В рецензии «О рассказах Е. Попова» (1971) он писал: «Сибирь... Огромная, прекрасная, суровая часть России, и она продолжает осваиваться. Обывателю там еще неудобно, человеку энергичному, угловатому – вольнее, ибо всяких клеточек меньше, не так гнетет мнение “княгини Марьи Алексевны” – она туда еще не приехала. Сибиряки, я заметил, попадая в европейскую часть России, любят рассказать про медведя, который ездит в трамвае без билета... То есть: не делайте, де, из нас “тунгусов”, мы такие же, как вы здесь, в Москве или в Алушке. Это не из бахвальства делается, не из ущемленного самолюбия, а из желания сказать: “не хватайте через край”. Но, все же, я бы не рассказывал про медведя. Не надо. Конечно, медведи не ездят в трамваях, но и отрицать этого не нужно: так убирается особенность края, особенность людей, там живущих. Да, это Россия, но ее наименее устроенная часть, и чего тут скрывать, что жизнь там – труднее» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 77].

СРОСТКИ

Шукшин еще юношей был вынужден покинуть Сrostки, но его связь с родным селом никогда не прерывалась. Много раз в статьях и интервью писатель признавался в любви к малой родине. Так, в беседе с корреспондентом болгарской газеты «Народна култура» С. Поповым Шукшин сказал: «...Конечно, для меня нет красивее села, чем Сrostки, красивее реки, чем Катунь...» [Шукшин, 2014, т. 8. с. 201].

После встречи в июне 1974 года в станице Вешенской с М. А. Шолоховым Шукшин с настойчивостью заговорил о планах возвращения в Сrostки: «Сrostки давно уж манят меня и даже во сне являются... Должен вам сказать, что там, в родных краях, я всегда пишу с каким-то остервенением, с неистощимой силой... Писатель, в этом я убежден, может существовать, двигаться вперед только благодаря силе тех жизненных соков, которыми питает его народная среда, само бытие народное» [Шукшин, 2014, т. 8. с. 201].

Сrostки – место действия многих произведений Шукшина. Иногда название села упоминается непосредственно в тексте, как, например, в рассказе «Рыжий» (1974). Иногда – топоним лишь слегка завуалированно, как в первой книге романа «Любавины»

(Баклань) или рассказе «Наказ» (Мордва, Низовка, Дикари, Баклань).

ТАМБОВ

С Тамбовом у Шукшина связана потенциальная возможность, к его сожалению так и не состоявшаяся, овладеть престижнейшей профессией военного летчика. В автобиографии, написанной в 1966 году, В. М. Шукшин указывал: «В 1948 г. Владимирским горвоенкоматом я как парень сообразительный и абсолютно здоровый был направлен учиться в авиационное училище в Тамбовской области. Все мои документы, а их было много, разных справок, повез сам. И потерял их дорогой. В училище явиться не посмел и во Владимир тоже не вернулся – там, в военкомате, были добрые люди, и мне больно было огорчить их, что я такая “шляпа”» [Шукшин, 2014, т. 9. с. 196–197].

В романе «Я пришел дать вам волю» (1971) Тамбов и Тамбовщина (наряду с Воронежем) – один из главных центров русского крестьянского мира.

Знаковую деталь включает Шукшин в портрет Геннадия Сергеевича Кондрашина из рассказа «Мнение» (1972). Нос мелкого советского чиновника, старательно изображающего из себя «кинематографического американца», заканчивается «этаким тамбовским лапоточком» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 46, 47]. Портретная характеристика героя наглядно доказывает неорганичность смешения американского с тамбовским.

УРАЛ

В 1961 году Шукшин по распределению был направлен на работу в Свердловскую киностудию. Прекрасно осознавая, что на провинциальной студии отсутствуют серьезные перспективы для творческого развития, начинающий режиссер предпочел остаться в Москве. А. Заболоцкий так объясняет мотивы Шукшина: «Предлагали ехать в Свердловск, но он уже понимал: кино можно делать только в Москве» [Белов, 2002, с. 93]. Этот автобиографический контекст позволяет понять, почему в шукшинских текстах Свердловск/Урал – это всегда остановка на жизненном пути героя, чаще всего вынужденная, а иногда и почти катастрофическая по своим последствиям.

В художественной географии Шукшина Урал может восприниматься как часть Сибири («Случай в ресторане»), но в подавляющем количестве случаев писатель актуализирует символику границы. Столб «Европа – Азия» фигурирует в тексте повести «Даешь Сибирь!», задуманной учителем Юрием Александровичем из второй книги романа «Любавины». Примечательно, что пересечение границы между двумя частями света связано для персонажей повести с сильнейшим эмоциональным потрясением. К Уралу и Свердловску приурочена задержка в пути героев рассказах «Сельские жители» (1962), «Чудик» (1967), «Алеша Бесконвойный» (1973).

ЧУЙСКИЙ ТРАКТ

Первый полнометражный фильм Шукшина «Живет такой парень» (1964) снимался на Алтае в окрестностях сел Ая, Дубровка, Манжерок и Майма. Чуйский тракт – это, безусловно, один из главных «героев» фильма. Музыкальной темой картины стала песня «Есть по Чуйскому тракту дорога» в обработке композитора П. Чекалова.

Д. В. Марьин справедливо обратил внимание на антиномичность характеристики тракта в шукшинских произведениях: «В творчестве Шукшина рождается сложный образ Чуйского тракта как места красивого и в то же время опасного» [Марьин, 2012, с. 104]. В «Послесловие к фильму» (1964) по отношению к Чуйскому тракту Шукшиным использован показательный оксюморон: «А тракт чудовищно красив» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 11]. С трактом связан мотив искушения, он «манит к себе, соблазняет молодые души опасным ремеслом, сказками, дивной красотой», «все удалые молодцы, все головорезы былых лет, все легенды – все с Чуйского тракта» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 272].

Библиографический список

1. Абашева, М. П. Дискурс региональной идентичности в современной русской прозе [Электронный ресурс] / М. П. Абашева // Русская и белорусская литературы на рубеже XX—XXI вв. : сборник научных статей : в 2 ч. / отв. ред. С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск : РИВШ, 2007. – Ч. 1 – С. 56-63. – Режим доступа: <http://lib.grid.by/handle/123456789/118102>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 17.10.2017).
2. Аверинцев, С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры / С. С. Аверинцев // Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 404–425.
3. Агранович, С. З. Двойничество / С. З. Агранович, И. В. Саморукова. – Самара : СамГУ, 2001. – 132 с.
4. Алтайский текст в русской культуре. – Барнаул : АлтГУ, 2002–2015. – Вып. 1–6.
5. Анисимов, К. В. Парадигматика и синтагматика «Сибирского текста» русской литературы / К. В. Анисимов // Сибирский текст в русской культуре / под ред. А. П. Казаркина, Н. В. Серебренникова. – Томск, 2007. – Вып. 2. – С. 60–76.
6. Анисимов, К. В. Проблемы поэтики литературы Сибири XIX – начала XX веков: особенности становления и развития региональной литературной традиции / К. В. Анисимов. – Томск : ТГУ, 2005. – 304 с.
7. Аннинский, Л. Тридцатые – семидесятые : литературно-критические статьи / Л. Аннинский. – Москва : Современник, 1977. – 269 с.
8. Анциферов, Н. Душа Петербурга / Н. Анциферов. – Москва : БММ, 2014. – 400 с.
9. Арустамова, А. А. Константа «Америка» в русской литературе XIX века / А. А. Арустамова, Б. В. Кондаков // Вестник Пермского университета. – 2010. – Вып. 5 (11). – С. 111–120.
10. Бахтин, М. М. К философии поступка / М. М. Бахтин // Философия и социология науки и техники : ежегодник 1984–1985. – Москва, 1986. – С. 80–160.
11. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва, 1975. – С. 234–407.

12. Белов, В. Тяжесть креста : воспоминания о В. М. Шукшине / В. Белов // Наш современник. – 2000. – № 10. – С. 106–160.
13. Белов, В. И. Тяжесть креста. Шукшин в кадре и за кадром / В. И. Белов, А. Д. Заболоцкий. – Москва : Советский писатель, 2002. – 176 с.
14. Бианки, В. В. Удивительные тайны : повести, рассказы / В. В. Бианки. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1984. – 396 с.
15. Блажес, В. В. Фольклор Урала: Народная история о Ермаке / В. В. Блажес. – Екатеринбург : УрГУ, 2002. – 186 с.
16. Бородаев, В. Б. Начало промышленного освоения Рудного Алтая А. Н. Демидовым в 1726 году / В. Б. Бородаев, А. В. Контев // Россия, Сибирь и Центральная Азия: взаимодействие народов и культур / отв. ред. В. С. Бойко. – Барнаул, 2003. – С. 32–47.
17. Бояршинова Н. А. Формирование образа Москвы в отечественном кинематографе : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03. / Н. А. Бояршинова ; науч. рук. К. Э. Разлогов. – Москва, 2015. – 180 с.
18. Брагин, А. Тезки. Василий Шукшин и Василий Белов при встречах и на расстоянии / А. Брагин // Шукшинские чтения : статьи, воспоминания, публикации / сост. В. Ф. Горн. – Барнаул, 1984. – С. 74–83.
19. Брагина, Л. А. Изобразительная «шукшиниана» в творчестве сибирских художников / Л. А. Брагина // Известия Алтайского государственного университета. – 2013. – Вып. 2 (78). – Т. 2. – С. 202–205.
20. Бурков, Г. И. Хроника сердца / Г. И. Бурков. – Москва : Вагриус, 1998. – 320 с.
21. Вайль, П. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – Москва : Новое литературное обозрение, 1998. – 359 с.
22. Варламов, А. Василий Шукшин – зашифрованный воин России / А. Варламов // Алтай. – 2014а. – № 6. – С. 155–173.
23. Варламов А. Русский Гамлет : рассказы о Шукшине / А. Варламов // Новый мир. – 2014б. – № 9. – С. 11–81.
24. Варламов, А. Н. Шукшин / А. Н. Варламов. – Москва : Молодая гвардия, 2015. – 399 с.
25. Вернадский, Г. В. Два подвига св. Александра Невского / Г. В. Вернадский // Евразийский временник. – Берлин, 1925. – Кн. IV. – С. 318–337.

26. Воробьева, И. А. Ономастический словарь по произведениям В. М. Шукшина / И. А. Воробьева // В. М. Шукшин. Жизнь и творчество : сборник тезисов докладов к конференции. – Барнаул, 1989. – С. 105–108.
27. Воробьева, И. А. Топонимы в художественном тексте В. М. Шукшина / И. А. Воробьева // В. М. Шукшин. Жизнь и творчество : труды Краевого музея истории литературы, искусства и культуры Алтая. – Барнаул, 1992. – Вып. 2. – С. 163–165.
28. Геопоэтика и географика : диспут [Электронный ресурс] / Г. Гринева [и др.] ; ведущий А. Балдин // Октябрь. – 2002. – № 4. – Электрон. версия печ. публ. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2002/4/publ.html>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 28.09.2017).
29. Гоголь, Н. В. Собрание художественных произведений : в 5 т. / Н. В. Гоголь. – Москва : АН СССР, 1959. – Т. 5. – 567 с.
30. Гончаров, П. П. Разин и «разинский тип» в прозе В. М. Шукшина: между разбойником и заступником / П. П. Гончаров, П. А. Гончаров, Е. Л. Стрыгина. – Мичуринск : LAP, 2012. – 176 с.
31. Гончарова, О. М. Крым как Византия (вторая половина XVIII века) / О. М. Гончарова // Крымский текст в русской культуре / под ред. Н. Букс, М. Н. Виролайнен. – Санкт-Петербург : ИРЛИ, 2008. С. 7–22.
32. Гордон, А. В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском / А. В. Гордон. – Москва : Вагриус, 2007. – 383 с.
33. Горн, В. Ф. Характеры Василия Шукшина / В. Ф. Горн. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1981. – 247 с.
34. Горький, М. Полное собрание сочинений : художественные произведения : в 25 т. / М. Горький. – Москва : Наука, 1968–1976. – Т. 17. – 1973. – 634 с.
35. Гришаев, В. Глазами друга / В. Гришаев // Шукшинские чтения : статьи, воспоминания, публикации / сост. В. Ф. Горн. – Барнаул, 1989. – Вып. 2. – С. 105–120.
36. Дёмин, М. А. Историческое краеведение: некоторые вопросы теории и терминологии / М. А. Дёмин // Природа и культура Алтая в современном школьном образовании. – Барнаул, 2009. – С. 25–27.
37. Есенин, С. А. Собрание сочинений : в 5 т. / С. А. Есенин. – Москва : Художественная литература, 1966–1968. – Т. 1. – 1966. – 415 с. ; Т. 3. – 1967. – 384 с.

38. Замятин, Д. Н. Культура и пространство. Моделирование географических образов / Д. Н. Замятин. – Москва : Знак, 2006. – 488 с.
39. Замятина, Н. Ю. Зона освоения (фронт) и ее образ в американской и русской культурах / Н. Ю. Замятина // Общественные науки и современность. – 1998. – № 5. – С. 75–89.
40. Замятина, Н. Ю. Смысл положения: место в ментально-географических пространствах / Н. Ю. Замятина // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – № 4 (5). – С. 60–68.
41. Зиновьева, Н. Наш дом у горы Пикет / Н. Зиновьева // Надеюсь и верую : рассказы ; киноповесть «Калина красная»; письма; воспоминания / В. М. Шукшин. – Москва : Воскресенье, 1999. – С. 420–454.
42. Зорин, А. Кормя двуглавого орла...: Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века / А. Зорин. – Москва : Новое литературное обозрение, 2001. – 416 с.
43. Иванов, Вяч. Вс. Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем / Вяч. Вс. Иванов. – Москва : Сов. радио, 1978. – 184 с.
44. Иванова И.Н. Геопоэтика новейшей отечественной литературы: опыты художественного освоения городского пространства // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 8. Ч. 2. С. 80-85.
45. Каганский, В. Л. Исследование российского культурного ландшафта как целого и некоторые его результаты / В. Л. Каганский // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – № 4 (5). – С. 26–40.
46. Казаркин, А. П. Проза Сибири в XX веке / А. П. Казаркин // Сибирь в контексте мировой культуры: опыт самоописания : коллективная монография / сост., науч. ред. А. П. Казаркин. – Томск, 2003. – С. 97–118.
47. Карамзин, Н. М. История государства Российского : в 3-х кн. / Н. М. Карамзин. – Кн. III (Т. 9-12). – Санкт-Петербург : Типография Эдуарда Праца, 1845. – 730 с.
48. Карпова, Е. М. Провинциал/-ка в столице / Е. М. Карпова, М. Строганов // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. – 2012. – № 3. – С. 35–37.
49. Карцева, Е. Н. Вестерн. Эволюция жанра / Е. Н. Карцева. – Москва : Искусство, 1976. – 255 с.

50. Ковтун, Н. В. «Деревенская проза» в зеркале утопии / Н. В. Ковтун. – Новосибирск : СО РАН, 2009. – 494 с.
51. Ковтун, Н. В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика : учебное пособие / Н. В. Ковтун. – Красноярск : СФУ, 2013. – 352 с.
52. Козлова, С. М. Региональная концепция национального возрождения в прозе В. М. Шукшина / С. М. Козлова // Творчество В. М. Шукшина: поэтика, стиль, язык : сб. статей. – Барнаул, 1994. – С. 3–25.
53. Колосова В. Б. Чертополох / В. Б. Колосова // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. – Москва, 1995–2012. – Т. 5. – 2012. – С. 527–529.
54. Коробов, В. Василий Шукшин: Веще слово / В. Коробов. – Москва : Молодая гвардия, 2009. – 420 с.
55. Коробов, В. И. Василий Шукшин / В. И. Коробов. – Москва : Современник, 1984. – 286 с.
56. Костомаров, Н. И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей / Н. И. Костомаров. – Репринт. изд. – Москва : Книга, 1991. – Кн. 2, вып. 4–5. – 537 с.
57. Костомаров, Н. И. Бунт Стеньки Разина : исторические монографии и исследования / Н. И. Костомаров. – Москва : Чарли, 1994. – 640 с.
58. Кречмер, Э. Строение тела и характер / Э. Кречмер. – Москва : Педагогика-Пресс, 1995. – 608 с.
59. Крикунова, Е. К. Мир голливудского вестерна / Е. К. Крикунова // Артикульт. – 2012. – № 1 (5). – С. 26–36.
60. Кулумбетова, А. Е. Функция хронотопа в системе рассказа «Двое на телеге» В. М. Шукшина / А. Е. Кулумбетова // Художественное произведение: структура, дискурс, медиа : коллективная монография. – Барнаул, 2016. – С. 468–483.
61. Куляпин, А. И. Семиотика художественного пространства В. М. Шукшина : монография / А. И. Куляпин. – Барнаул : АлтГПУ, 2016. – 160 с.
62. Куляпин А. И. Творческая эволюция В. М. Шукшина / А. И. Куляпин. – Ишим : ИГПИ, 2012. – 204 с.
63. Куляпин, А. И. Творчество В. М. Шукшина: от мимезиса к семиозису : монография / А. И. Куляпин. – Барнаул : АлтГУ, 2005. – 140 с.

64. Куляпин, А. И. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи : монография / А. И. Куляпин, О. А. Скубач. – Москва : Языки славянской культуры, 2013. – 240 с.
65. Кусмидинова, М. Х. Формирование концепта реки в русской культуре на примере Волги / М. Х. Кусмидинова // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 21. – С. 205–208.
66. Лагина, Н. Суровые годы / Н. Лагина // Знамя. – 1966. – № 3. – С. 250–252.
67. Левашова, О. Г. Литературная жизнь Алтая / О. Г. Левашова, М. Г. Никитина, Т. Г. Черняева // История Алтая : учебное пособие / отв. ред. А. П. Бородавкин. – Барнаул, 1995. – Ч. 1 – С. 370–445.
68. Левашова, О. Г. Образ Алтая в русской литературе XIX века / О. Г. Левашова // Филология и человек. – 2011. – № 4. – С. 116–128.
69. Левашова, О. Г. Шукшинский герой и традиции русской литературы XIX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 / О. Г. Левашова. – Тамбов, 2003. – 38 с.
70. Лермонтов, М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. / М. Ю. Лермонтов. – Ленинград : Наука, 1979–1981. – Т. 2 : Поэмы. – 1980. – 575 с. ; Т. 4 : Проза. Письма. – 1981. – 591 с.
71. Лотман, Ю. М. Декабрист в повседневной жизни. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство–СПб, 1994. – С. 331–384.
72. Лотман, Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах / Ю. М. Лотман // Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство–СПб, 2000. – С. 297–303.
73. Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 2. – С. 9–21.
74. Лотман, Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия / Ю. М. Лотман // Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1993. – Т. 3. – С. 91–106.
75. Лотман Ю. М. Миф – имя – культура. Семиосфера / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. – Санкт-Петербург : Искусство–СПб, 2010. – С. 525–543.

76. Люсый, А. Попытка вынырнуть: сбортовывания на Волге, не впадающей в Каспийское море / А. Люсый // Дружба народов. – 2013. – № 7. – С. 226–241.
77. Манн, Ю. В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма : учебное пособие / Ю. В. Манн. – Москва : РГГУ, 2007. – 518 с.
78. Марьин, Д. В. Несобственно-художественное творчество В. М. Шукшина: системное описание : монография / Д. В. Марьин. – Барнаул : АлтГУ, 2015. – 389 с.
79. Марьин, Д. В. Шукшинская география (города СССР в жизни и творчестве В. М. Шукшина) / Д. В. Марьин // Сибирский филологический журнал. – 2012. – № 3. – С. 99–105.
80. Матушкина, В. И. Поэтика света в художественном мире М. Пришвина и В. Шукшина / В. И. Матушкина, Т. Ю. Сушкова // Михаил Пришвин: Актуальные вопросы изучения творческого наследия. – Елец : ЕГУ, 2003. – Вып. 2. – С. 18–22.
81. Маяковский, В. В. Собрание сочинений : в 12 т. / В. В. Маяковский. – Москва : Правда, 1978. – Т. 3. – 414 с.
82. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – Москва : Академический проект : Мир, 2012. – 331 с.
83. Митин, И. Мифогеография: пространственные мифы и множественные реальности / И. Митин // *Communitas / Сообщество*. – 2005. – № 2. – С. 12–25.
84. Молчанова, О. Т. Топонимический словарь Горного Алтая / О. Т. Молчанова. – Горно-Алтайск : Горно-Алтайское отделение Алтайского книжного изд-ва, 1979. – 395 с.
85. Мостепаненко, Е. И. Свет в природе как источник художественного творчества / Е. И. Мостепаненко // *Художественное творчество. Человек – природа – искусство. Вопросы комплексного изучения*. – Ленинград, 1986. – С. 74–88.
86. Николенкова, Н. Не про любовь / Н. Николенкова ; интервьюер В. Н. Токмаков // *Российская газета*. – 2008. – 6–12 март. – С. 16.
87. О Шукшине: Экран и жизнь : мемуары / сост. Л. Н. Федосеева-Шукшина, Р. Д. Черненко. – Москва : Искусство, 1979. – 335 с.
88. Образ Алтая в русской литературе XIX – начала XX вв. : в 5 т. / под общ. ред. А. И. Куляпина. – Барнаул : Барнаул, 2012.
89. 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. – С. 605–625.

90. Он похож на свою родину: земляки о Шукшине / сост. В. И. Ащеулов, Ю. Г. Егорова. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1989. – 247 с.
91. Панкин, Б. Д. Страсть к настоящему : литературно-критические статьи и очерки / Б. Д. Панкин. – Москва : Детская литература, 1983. – 382 с.
92. Подорога, В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка / В. А. Подорога. – Москва : Ad Marginem, 1995. – 427 с.
93. Подрезов, М. В. История Чуйского тракта : обзор основной литературы / М. В. Подрезов // Вестник Томского государственного университета. – 2017. – № 414. – С. 103–107.
94. Попов, И. П. Дневник художника / И. П. Попов. – Барнаул : Алтайский дом печати, 2011. – 203 с.
95. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Москва : Лабиринт, 2000. – 274 с.
96. Резун, Д. Я. Сибирь, конец XVI – начало XX века: фронтир в контексте этносоциальных и этнокультурных процессов / Д. Я. Резун, М. В. Шиловский. – Новосибирск : Сова, 2005. – 196 с.
97. Рылеев, К. Ф. Смерть Ермака / К. Ф. Рылеев // Полное собрание стихотворений. – Ленинград : Советский писатель, 1971. – С. 142–145.
98. Сафронова, Е. Ю. Ф. М. Достоевский: «Желаю в Барнаул», «именно в Барнаул» : к 160-летию первого визита писателя / Е. Ю. Сафронова // Сибирский филологический журнал. – 2015. – № 4. – С. 76–85.
99. Сиренко, О. В. Любовная интрига как структурный компонент «колониационного» сюжета русской литературы (на примере текстов XIX века о Ермаке) / О. В. Сиренко // Филология и человек. – 2009. – № 4. – С. 85–92.
100. Скоп, Ю. Совсем немного о друге / Ю. Скоп // Шукшинские чтения : статьи, воспоминания, публикации / сост. В. Ф. Горн. – Барнаул, 1984. – С. 84–97.
101. Скубач, О. А. К семантике образа героя-путешественника в произведениях В. М. Шукшина / О. А. Скубач // Творчество В. М. Шукшина как целостность. – Барнаул, 1998. – С. 55–59.

102. Скубач, О. А. Советская культурная география середины XX века в прозе В. М. Шукшина / О. А. Скубач // Геопоэтика писателей Сибири и Алтая : сборник научных статей / отв. ред. А. И. Куляпин. – Барнаул, 2016. – С. 141–150.
103. Смирнов, И. П. О метапозиции. Провинция / И. П. Смирнов // Звезда. – 2003. – № 11. – С. 216–219.
104. Соловьева, И. Свои люди – сочтемся / И. Соловьева, В. Шитова // Новый мир. – 1974. – № 3. – С. 245–250.
105. Степанов, А. Д. Чехов и проблема «уединенного сознания». Сцена в Ореанде / А. Д. Степанов // Homo universitatis. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2009. – С. 131–142.
106. Стрейс, Я. Три путешествия / Я. Стрейс. – Москва : Александрия, 2006. – 496 с.
107. Строганов, М. В. «Мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических...» (и не только Пушкин) / М. В. Строганов // Крымский текст в русской культуре / под ред. Н. Букс, М. Н. Виролайнен. – Санкт-Петербург, 2008. – С. 72–88.
108. Творчество В. М. Шукшина : энциклопедический словарь-справочник : в 3 т. / науч. ред. А. А. Чувакин. – Барнаул : АлтГУ, 2004–2007. – Т. 2. – 2006. – 289 с.
109. Топоров, В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – Москва, 1995. – С. 259–367.
110. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура / отв. ред. Т. И. Цивьян. – Москва, 1983. – С. 227–284.
111. Топоров, В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифопоэтическом аспекте / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста / отв. ред. Т. В. Цивьян. – Москва, 1987. – С. 121–132.
112. Топоров, В. Н. Эней – человек судьбы: к «средиземноморской персонологии» / В. Н. Топоров. – Москва : Радикс, 1993. – Ч. 1. – 195 с.
113. Тортурнова, И. А. Степан Разин как национальный архетип в творчестве В.М. Шукшина (традиции и специфика освоения образа) : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 / И. А. Тортурнова ; науч. рук. Ш. Г. Умеров. – Москва, 2008. – 191 с.

114. Турбин, В. Н. Незадолго до Водолея : сборник статей / В. Н. Турбин. – Москва : Радикс, 1994. – 512 с.
115. Тюпа, В. И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы / В. И. Тюпа // Сибирский филологический журнал. – 2002. – № 1. – С. 27–35.
116. Уваров, М. С. Культурная география в культурологической перспективе (аналитический обзор) / М. С. Уваров // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – № 4 (5). – С. 6–18.
117. Фарино, Е. Введение в литературоведение : учебное пособие / Е. Фарино. – Санкт-Петербург : РГГУ, 2004. – 639 с.
118. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – Москва : Лабиринт, 1997. – 448 с.
119. Фуко, М. Археология знания / М. Фуко ; пер. с фр. М. Б. Ракова. – Санкт-Петербург : Гуманитарная Академия, 2004. – 416 с.
120. Фурманов, Д. А. Чапаев / Д. А. Фурманов // Сочинения : в 3 т. – Москва : ГИХЛ, 1951. – Т. 1. – 324 с.
121. Чашина, Л. Г. Русская литература Горного Алтая. Эволюция. Тенденции. Пути интеграции : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 / Л. Г. Чашина ; науч. консультант А. П. Казаркин. – Томск, 2004. – 36 с.
122. Черноswитов, Е. В. Пройти по краю. Василий Шукшин: мысли о жизни, смерти и бессмертии / Е. В. Черноswитов. – Москва : Современник, 1989. – 237 с.
123. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. / А. П. Чехов. – Москва : Наука, 1974–1982. – Т. 14/15. Из Сибири. Остров Сахалин. – 1978. – 928 с.
124. Чистов, К. В. Русская народная утопия (генезис и функции социально-утопических легенд) / К. В. Чистов. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2003. – 544 с.
125. Чмыxало, Б. А. Художественное пространство в сибирском летописании XVII века / Б. А. Чмыxало // Научный ежегодник КГПУ. – 2001. – Вып. 2, т. 1. – С. 107–116.
126. Чувакин, А. А. Концепт «Алтай» в художественной прозе К. Г. Паустовского / А. А. Чувакин // Филология и человек. – 2016. – № 2. – С. 11–20.
127. Шастина, Т. П. Горный Алтай: литературное вхождение территории в состав имперских пространств / Т. П. Шастина // Филология и человек. – 2013. – № 1. – С. 41–53.

128. Шипилов, В. Н. Из жизни Кольки Снегирева / В. Н. Шипилов // Бийский рабочий. – 1988. – 27 янв.
129. Шукшин В. М. Вопросы самому себе / В. М. Шукшин. – Москва : Молодая гвардия, 1981. – 256 с.
130. Шукшин, В. М. Собрание сочинений : в 6 т. / В. М. Шукшин. – Москва : Молодая гвардия, 1992–1993.
131. Шукшин, В. М. Собрание сочинений : в 9 т. / В. М. Шукшин. – Барнаул : Барнаул, 2014.
132. Шукшинская энциклопедия / гл. ред. и сост. С. М. Козлова. – Барнаул : Барнаул, 2011. – 518 с.
133. Элиасов, Л. Е. Народная революционная поэзия Восточной Сибири эпохи Гражданской войны / Л. Е. Элиасов. – Улан-Удэ : Бурят-Монгольское кн. изд-во, 1957. – 278 с.
134. Эпштейн, М. Н. Природа, мир, тайник вселенной... : система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – Москва : Высшая школа, 1990. – 303 с.
135. Янушкевич, А. С. «Ермаков сюжет» в русской литературе 1820–1830-х годов / А. С. Янушкевич // Мотивы и сюжеты русской литературы. От Жуковского до Чехова. – Томск : Знамя мира, 1997. – С. 40–48.

Научное издание

**Богумил Татьяна Александровна
Куляпин Александр Иванович
Худенко Елена Анатольевна**

ГЕОПОЭТИКА В. М. ШУКШИНА

Коллективная монография

Науч. ред. А.И. Куляпин
Верстка и корректура – Т.А. Богумил

Подписано в печать 30.10.2017 г.
Объем 11 печ. л. Формат 60x84/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Таймс Нью Роман. Тираж 100 экз. Заказ № 60.
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