

УДК 821.161.1

Н.В. Ковтун

**ОБРАЗ ГОРОДСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ В ПОЗДНИХ РАССКАЗАХ  
В.М. ШУКШИНА: МИМЕТИЧЕСКИЙ И СЕМАНТИЧЕСКИЙ  
АСПЕКТЫ<sup>1</sup>**

*В статье рассматривается образ цивилизации как он описан в различные периоды творчества В.М. Шукшина. Преимущество при анализе отдано зрелым и поздним текстам мастера – наиболее репрезентативным с точки зрения заявленной темы. Представлена картина города, выстраивающаяся в сознании героев, нарратора, автора. Концепция современной цивилизации разворачивается в нескольких направлениях: вещи-символы, присутствующие в деревне и «контекстуально» отсылающие к образу города; устойчивые мотивы и локусы, решение которых на разных временных отрезках было неоднозначным.*

Ключевые слова: Шукшин, рассказы, образ города.

Проблема городской и сельской цивилизаций в настоящем отечественной культуры – одна из важнейших в творчестве В.М. Шукшина. В ее решении, в оценке собственно крестьянской и городской культур, произошли серьезные изменения, во многом определившие трансформацию эстетики и поэтики мастера, что позволило исследователям выделить несколько периодов в художественном становлении Шукшина [1]. Если ограничиться новеллистикой, то здесь очевидно различаются тексты начала 1960-х гг., собранные в сборник «Сельские жители» (1964); рассказы второй половины 1960-х гг., наиболее зрелые и самобытные; произведения рубежа 1960–1970-х, в которых усиливается поэтика социального и интеллектуального гротеска, отчетливо выражена позиция автора.

Идеологическое прочтение темы города маркирует прозу Шукшина в целом. Персонажный, фабульный уровни художественного мира писателя в аспекте столкновения двух миров (деревни и города) получили разной глубины интерпретацию, однако практически отсутствуют работы, посвященные семантике **образа города**, во-первых, как устойчивого топоса с присущей ему системой локусов, создающих знаковую пространственную среду; во-вторых, как хронотопа с определенным набором устойчивых ситуаций. Направление для исследований такого рода задает энциклопедический словарь-справочник «Творчество В.М. Шукшина» [2], где отмечены важнейшие для художника вещно-пространственные единицы. Нас интересует система образов, воплощающих городскую среду, характеристики этого пространства как целого, как образа мира, отличного от деревенского. Важно увидеть «двоемирие» Шукшина не как отражение социального расслоения в Советской России (об этом писали, акцентируя идеологическое отношение писателя к современной

<sup>1</sup> Исследование выполнено в рамках интеграционного проекта СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей».

цивилизации), но как результат художественного мировидения, процесса семантизации жизнеподобных образов.

Шукшинская модель городского мира складывается на пересечении нескольких точек зрения: персонажей, повествователей или рассказчиков. Среди первых всегда отличны адепты цивилизации, усматривающие в ней высшие достижения науки («Даешь сердце!», 1970; «Медик Володя», 1972), техники («Свойка Сергей Сергеевич», 1969) или комфорт, удобства, развлечения («Игнаха приехал», 1963; «Генерал Малафейкин», 1972; «Чередниченко и цирк», 1970), и ее ярые противники, отнюдь не только сельские жители, которых настораживают бездушные техники, «образцовость» экспонатов на выставках, фиктивность достижений культуры («Артист Федор Грай», 1962; «И разыгрались же кони в поле», 1964; «Случай в ресторане», 1967). Высока значимость авторской компоновки образов, определяющей уровень кругозора нарратора и героев, интересно, **что и как** художник дает увидеть действующим лицам, а что оставляет вне поля их внимания. Наивное восхищение городом чудика зачастую обесценивается логикой авторского сюжета, и, напротив, ненависть к городу – Ваньки из «Материнского сердца» (1969) – корректируется рассказчиком, переводится из плана враждебности миров на уровень несовместимости людей и т.д. Важно отметить, как одни и те же локусы, вещи-знаки представлены в различные периоды творчества художника, из каких устойчивых составляющих складывается картина цивилизации Шукшина.

В ранних текстах город – «иной мир», представление о котором живёт в сознании всех героев, художественно он только намечен, составляет фон, оттеняющий проблемы деревенской жизни, сохраняющей самоценность. «Вещественно» город почти не описан, символизируется отдельной деталью, штрихом, вызывает удивление, но еще не враждебность, как в зрелых текстах мастера. У «завербованных» городской цивилизацией персонажей **заводы, склады** ассоциируются с избытком, особым порядком. В воображении колхозного механика Сени Громова («Коленчатые валы», 1962) рисуется «чарующая картина заводского склада... Темные низкие стеллажи, а на них, тускло поблескивая маслом, рядами лежат валы – огромное количество коленчатых валов. В складе тишина, покой, как в церкви» [3. Т. 3. С. 414]<sup>1</sup>. Деревенский умелец Колька Воронцов чинит односельчанам часы и гордится сложностью их механизма, созданного заводскими мастерами. Герой, остро переживающий собственное увечье («нога была мертвая. Сразу была такой, с рождения»), в сопричастности достижениям цивилизации находит возможность самообоснования, право на это признают за ним отец и окружающие («Нечаянный выстрел», 1966).

Пространство города ассоциируется и с интеллектуальной культурой, Шукшин включает упоминание или делает местом действия **институт, библиотеку** («Экзамен», 1962; «Леля Селезнева с факультета журналистики», 1962; «Классный водитель», 1963). Сельские библиотеки, клубы как представительства современной цивилизации в ранних текстах воспринимаются нарратором, героями скорее положительно, однако если студенты, молодые спе-

<sup>1</sup> Далее при ссылках на это издание том и страницы указываются в тексте в скобках.

циалисты чувствуют здесь себя уверенно, то сельские жители в большей мере демонстрируют интерес, попадая в нелепые ситуации, им очевидно не хватает кругозора, внутренней культуры. Пашка Холманский из рассказа «Классный водитель», чтобы привлечь внимание девушки-библиотекаря, требует выдать «Капитал» К. Маркса, где «одну главу не дочитал».

В позднем творчестве проблема сельской интеллигенции, желающей засвидетельствовать успехи, возвыситься над судьбой, решается более трагично. В рассказе «Психопат» (1973) малообразованный герой – сельский библиотекарь – обличает грехи окружающих (непрофессионализм медсестры, доктора), его раздражает, что и они, занимающиеся «самодеятельностью», «в люди вышли». В пику «званным» он считает себя «избранным», в тексте ощущается параллель с идеями старообрядчества. Герой собирает старопечатные книги (по ряду легенд, обеспечивающие «пропуск» в Беловодье), ведет разговоры о необходимости чтения как пути к спасению души. Эти пространственные монологи и выдают героя: «Еще Лескова не прочитали, а уж... слюни насчет неореализма пустили. Лескова, Чехова, Короленку... Потом Толстого, Льва Николаевича» [Т. 5. С. 278]. Выстроенный ряд литературных имен лишен логики, выясняется, что Толстого не читал сам обличитель. Окружающие называют Психопата «кляузником», но и «подвижником», «энтузиастом», которому недостает элементарных знаний: «Иногда такой дребедени нанесет...». Героем часто движет раздражение против мира, ибо, несмотря на все личные усилия, окружающие не готовы признать в нем знатока старины. Шукшин один из первых увидел зависимость способа существования не от среды, но от личностных качеств человека.

Взыскательное, резко критическое отношение к городу формируется в творчестве писателя к **середине 1960-х гг.**, встает вопрос о цене цивилизационных благ, об утрате деревней собственного лица, традиций, освященных тысячелетним опытом. Проблема «город – деревня» рассматривается в экзистенциальном аспекте выбора человеком не места жизни, но жизненного пути, анализируются критерии, которыми «идуший» руководствуется («Охота жить», 1967; «Земляки», 1968; «Жена мужа в Париж провожала», 1971). Деревенский старик в рассказе «В профиль и анфас» (1967) сетует: «Шибко уж легко стали из дома уходить» [Т. 4. С. 139]. В этом контексте негативно оценивается не сам выбор другого уклада, а бездумность, беспамятство человека, рассматривающего «уход» как решение всех проблем: «Если уж ушел, то помни, что оставил», – подчеркивает Шукшин в «Вопросах самому себе» [Т. 5. С. 369].

Город для выбирающего судьбу персонажа и возможность испытания, встречи с иным, через соотношение с которым осуществляется самопознание, самописание [4] (рассказы-письма, записки, проекты). Эта стратегия пишущего, играющего героя обуславливает тяготение к мотивам зеркальности, двойничества, маскарада. Человек, жаждущий обрести смысл собственного бытия, у зрелого Шукшина уже не может положиться на архаические нормы существования или советы старожил. Старики, занявшие устойчивое, статичное положение, не постигают реальности в ее полноте, движении, герои лишаются Отца (в широком смысле), их некому «вывести в люди»: «Материнское сердце», «В профиль и анфас», «Сураз» (1970). На противоположной

оси координат оказываются как городские интеллектуалы, профессура, связанные с высокими достижениями прогресса, так и служители канцелярий, чиновники, обретшие в городе филистерский уют. Между этими крайностями и пролегает путь сокровенного шукшинского героя-путника.

Перемещение в точечном пространстве города прямо противоположно движению в его традиционном понимании. Герой, как правило, гоним нуждой, тоской или скукой, преодолевая одно препятствие, он тут же наталкивается на другое, которое сам себе и создает. Человек вынужден лгать, хитрить, приспособливаться к новым обстоятельствам. Широта цивилизационных пределов часто мнимая, пространство поделено внутренними границами на мельчайшие части: конторы, больницы, магазины... которые сближает буффорская природа, связь с «изнаночным» миром. Так, в аптеках отсутствуют необходимые лекарства («Змеинный яд», 1964), пребывание в больнице зачастую оборачивается скандалом или смертью («Дождь на заре», 1966; «Ванька Тепляшин», 1973; «Кляуза», 1974). В качестве границ выступают очереди, толпы прохожих: «Максим вышел на улицу, прислонился спиной к стене, бессмысленно стал смотреть в лица прохожих. Прохожие все шли и шли нескончаемым потоком» [Т. 4. С. 66]. В магазине оскорбленный продавщицей Сашка Ермолаев в отчаянии отступает перед агрессией стоящих у кассы: «Эту стенку из людей ему не пройти» [Т. 5. С. 21].

Город, который в раннем творчестве воспринимается персонажами как место изобилия, почти рай, при непосредственном контакте предстает разъятым на миниатюрные пространства – углы, где все друг другу чужие. Решение об уходе из дома-деревни принимается спонтанно, и если в ранних текстах герой еще обладает перспективой возвращения («Племянник главбуха», 1962; «Ленька», 1962), то в зрелом творчестве это все менее возможно, приравнивается к мечте, сну («Два письма», 1967; «Жена мужа в Париж провожала»), явлению с «того света» («Земляки», 1968). В городе каждый обретает то, к чему готов. Шукшин настаивает – если крестьянин поверит, что его высокий статус зависит от добротной квартиры, дачи, то достигнет их быстрее горожанина, еще будет учить окружающих жить, что и происходит в рассказе «Выбираю деревню на жительство» (1973). Художник пытается разгадать, что движет Иваном-дураком, стоящим пред Алатырь-камнем, пред выбором, на границе миров.

Само положение на распутье маркирует облик, поведение героя inferнальными чертами. Перекресток – излюбленное место нечистой силы, недотыкомка: «...черт мигрирует на границе между своим и чужим. Все, что образует область чужого, чуждого, незнакомого, так или иначе связано с силами демонического. И только черт может одновременно быть-притворяться и чужим и своим» [5. С. 169]. Тот же, кто поборол искусы, устоял перед соблазнами мещанского благополучия, обретает шанс на свободу, самореализацию. Ближе всех к нечистому в творчестве Шукшина оказываются «злые жены» и ерники, трагические шуты, охваченные презрением к собственной жизни, стремящиеся исполнить любую роль, лишь бы не остаться собой [6]. Игра таких персонажей всегда на грани срыва, скандала, самоубийства. Здесь Шукшин близок к Гоголю, для которого Хлестаков – «идеальный образ чертовщины. Идеальный минус-герой, с прекрасной демонической родословной:

и самозванец, и мим, и враль, и мистификатор, притом неизвестно как наводящий такую мороку и порчу на жителей провинциального городка, что прийти в чувство, да и то странным образом, они смогли лишь в последнем акте пьесы» [5. С. 189–190].

Итоговый период творчества мастера – **начало 1970-х** – отмечен особой сосредоточенностью на теме цивилизации, которую Шукшин пытается осмыслить более объективно. Недавние сельские жители стремительно приспосабливаются к массовой культуре, пользуются предложенными обстоятельствами, следуют чужому образцу. «Некто Кузовников Николай Григорьевич», попавший в город в начале 1930-х, сперва тосковал, «потом присмотрелся и понял: если немного смекалки, хитрости и если особенно не залупаться, то и не обязательно эти котлованы рыть, можно прожить легче. И он пошел по складскому делу – стал кладовщиком и всю жизнь был кладовщиком, даже в войну. И теперь он жил в большом городе в хорошей квартире (отдельно от детей, которые тоже вышли в люди), старел, собирался на пенсию» [Т. 5. С. 216]. Отрекается от своего прошлого шабашник Малафейкин («Генерал Малафейкин», 1972), составляет план переустройства государства телевизионный мастер Князев («Штрихи к портрету», 1973), со вкусом унижает односельчан «вечно недовольный Яковлев». Чертовщина, ранее связывавшаяся с городской публикой, открывается в «своих», деревенских, город околдовывает, соблазн становится всеобщим.

Важнейшими городскими топосами в творчестве Шукшина становятся **контора/кабинет, аптека/больница, магазин/ресторан, многоэтажный дом/квартира, гостиница/общежитие, выставка и цирк**. Кроме этого, выделяются промежуточные локусы, функционально совпадающие с перекрестком: **автобусы, вагоны, самолеты**. Движение в пределах цивилизации осуществляется при помощи своеобразных «чудесных вещей» – служебных предписаний, справок, рецептов или денежных купюр, которые и открывают перед просителем нужные двери. В противном случае дорогу преграждают вахтеры в больницах («Ванька Тепляшин», «Кляуза»), равнодушные чиновники («Мастер», 1971), секретарши, «злые жены» и мясники – обитатели гротескного «низа» («Жена мужа в Париж провожала», «Обида», 1971). Все они наделены кукольными или звериными чертами, отсутствующим взглядом («красноглазый» вахтер в рассказе «Ванька Тепляшин»), соотносены с вещным миром (вахтер «стоял прямо, как палка»), что резко ограничивает возможность коммуникации. В качестве преграды может выступать и вещь – газета: в самолете Чудик из одноименного рассказа «попытался заговорить с соседом, но тот читал газету, и так ему было интересно, что там, в газете, что уж послушать живого человека ему не хотелось» [Т. 4. С. 225]. Содержание официальных бумаг строго регламентировано – романтический текст телеграммы того же Чудика изменен телеграфисткой.

**Служебные здания**, где выдают нужные бумаги, воспринимаются персонажами как «верх» цивилизационной пирамиды, ее «низ» символизируют **подвал или тюрьма** [7]. В зрелых рассказах город – искусственное пространство, подчиненное бездушной бумаге, и единственный способ сохранить порядок – жесткий контроль, иерархия, несовместные с ценностями природы и воли, отличающими бытие в деревне. Перемещение героев в официальном

пространстве сводится к беготне по лестнице («Мнение», 1972), бессмысленному и безвольному кружению: «Как подрост, попал в город, так пошло его носить, как-то не до правил стало» («Пьедестал», 1973), ожиданию у дверей кабинетов. Попытка чиновника выйти за рамки инструкции, обрести перспективу движения жестко карается, герой рассказа «Ночью в бойлерной» (1974) разжалован за страсть к быстрой езде, «задор» (в гоголевской транскрипции) [8]. В описании мира канцелярий автор подчеркивает «помпезный уют», нарочитость обстановки: ковровые дорожки, массивные столы с телефонами, обилие бумаг. Декоративность окружения вполне осознается хозяевами, рассматривается как необходимое средство самоутверждения. Герой рассказа «Мнение» (1972) сетует, что «шеф» не умеет «казенной роскошью» достойно пользоваться, «надувается как индюк, важничает». Чиновник в глазах коллег сам становится предметом интерьера, не существует вне этого пространства. В раннем рассказе «Коленчатые валы» такая же обстановка приемной райкома описана в принципиально иной интонации: просители из деревень сидят на «новеньких стульях с высокими спинками» перед «высокой дверью», за которой оказывается деятельный секретарь. И только нерадивый герой пачкает дорожки грязными сапогами: «Ковров понастелили, – проворчал курчавый. Брезгливо взял двумя пальцами черный комочек и бросил в урну» [Т. 3. С. 412]. Торжественность обстановки подчеркивает реальную значимость места (секретарь деревенским ходокам помогает), а не камуфлирует пустоту.

Образ городской роскоши выстроен в рассказах «Генерал Малафейкин», «Пьедестал», «Владимир Семенович из мягкой секции» (1973), «Как Андрей Куринков, ювелир, получил 15 суток» (1974). Маляр-шабашник Малафейкин, играющий роль генерала, конструирует воображаемое пространство сильных мира сего, выдавая собственные вкусы. Его воображение ограничено бытом, вращается окрест наград, добротных дач, импортных гарнитуров, но все атрибуты филистерского бытия гиперболизируются. Прислуги на даче «полно», в буфете ведомственного санатория «шампанское, фрукты, пятое-десятое», красавица из западного кино «выйдет такая... черт ее... вот уж она виляет, вот виляет, своим этим... Любопытно» [Т. 5. С. 43]. Воображение советского служащего или подневольного рабочего приковано к мещанским радостям, «голый» человек стремится «обрасти» вещами, подняться со дна жизни, заявить о себе.

В творчестве Шукшина **аптеки и больницы** связаны с пороговым пространством, куда человек попадает, движимый страхом, отчаянием, жадной надежды. Это ущербный мир, заполненный убогими («Нечаянный выстрел», 1966; «Боря», 1973), обреченными («Дождь на заре»), стариками, которые нуждаются в милосердии. Неизменным психологическим состоянием становится тоска по деревенскому дому: Ванька Тепляшин «и не заметил, как наладился тосковать», часами простаивал у окна. Пребывание в больнице влечет за собой внутренний суд, здесь человек предстает как он есть. Шукшин равнодушен к инстанции Высшего суда, но нравственный суд личности над собой предельно взыскателен.

Особую важность в больнице обретают родовые связи, значение которых в суетном городском бытии ретушировано. Подлинными событиями в глазах

пациентов становятся встречи с близкими, друзьями, через которые и осуществляется связь с миром, врачи же составляют только фон, мало или никак не влияя на судьбу человека. На границе между жизнью и смертью утрачивается значимость исторических фактов, разделяющих людей, умирающий коммунист Ефим Бедарев, некогда порушивший крест с деревенского храма, и «блаженненский» Кирька сближаются, понимают и прощают друг друга («Дождь на заре»). При этом не только Ефим, но и трижды «искушающий» его собеседник объединены чертами «нездешности» (у Кирьки «посторонний» голос), их диалог о смысле жизни окружающим невнятен. До прощальных слов бывших недругов «больничные окна неярко пламенели в лучах уходящего солнца», после примирения собирается «желанный дождь»: «В стекла окон сыпанули первые крупные капли дождя; деревья в больничном саду встрепенулись, закачали ветвями, зашумели» [Т. 4. С. 108]. Природа «отпевает» уходящего. И ад и рай в поэтике Шукшина рукотворны, связаны с жизненными поступками самого человека.

В больничных палатах много шутят, рассказывают анекдоты, чтобы разрядить тягостную атмосферу. Для крестьянина это иномир, где нет ничего «своего», отсутствует привычная работа, покой же приводит с собой «думы». Попасть в больницу не сложно, но возвращение зачастую приравнивается к возвращению с «того света», связывается со скандалом или дракой. Власть вахтеров, дежурных ничуть не уступает власти подземного пса Цербера. Особую семантическую нагрузку несут окна, двери и пороги, через которые и осуществляется исход, здесь происходят основные события, что подчеркивает неустойчивость героя в современном мире.

**Магазины** по своей значимости в бытии городского человека соперничают только с присутственными местами, это своеобразный «земной рай», где всего полно. Вещи замещают реальную нехватку тепла, участия, красоты, однако чрезмерная привязанность к вещам оборачивается порабощением личности, ее фиктивностью. В магазинах, по Шукшину, и происходит подмена ценностей, пошлые коврики, слоники предлагают крестьянину как эталон, отсюда нелюбовь автора к продавцам, даже страх перед ними, который наследуют сокровенные герои. Образ продавца подчеркнута гротескный, неэстетичный, лишенный витальной силы (худые, злобные, «бледнолицые» женщины с впалой грудью, «хмурые тети»), корреспондирует с фигурами вахтера и «злой жены», его отличительными характеристиками становятся ненависть, презрение к деревенскому чудику, претендующему на «запретный плод» – покупку (рассказы «Сапожки», 1970; «Дебил», 1971; «Обида»).

Герой приходит в магазин в надежде подарить близким Праздник, агрессивность окружающих ему особенно обидна. Сергей Духанин, мечтая привезти жене городские сапожки, представляет, «как заблестят глаза у жены при виде этих сапожек. Она иногда, как маленькая, до слез радуется» [Т. 4. С. 415]. Эту надежду на скорую радость разрушает продавец: «Продавщица все глядела на него; в глазах ее, когда Сергей повнимательней посмотрел, действительно стояла белая ненависть. Сергей струсил... Молча поставил сапожек и пошел к кассе». Автор подчеркивает – ненависть в ответ рождает только ненависть, становится цепной реакцией, когда герой чувствует, «что и сам начинает ненавидеть сухопарую продавщицу» [Т. 4. С. 417]. Обладание

желанной вещью воспринимается как чудо, способное мгновенно преобразить Ивана-дурака в царевича, сцена покупки часто дублируется ритуалом ряжения («Как Андрей Куринков...», «Дебил», «Петя», 1970). Герой не просто покупает, он демонстрирует себя. Сергей испытывает острое желание «показать сапожки. Он достал их, стал разглядывать», вызывая пристальный интерес и недоумение деревенских, в этот момент «Сергей испытал прежде незнакомую гордость» [Т. 4. С. 419].

В рассказе «Дебил» Анатолий Яковлев получает обидное прозвище из-за второгодника сына: «Так довели мужика с этим Дебиллом, что он поехал в город, в райцентр, и купил в универмаге шляпу». Герой в шляпе напоминает инородца, «культурного китайца», стремится «говорить с акцентом», чтобы не походить на «тупую массу». Выбор шляпы по значимости, напряженности напоминает обряд посвящения и одновременно фокус: «Он их перемерил у прилавка уйму. Осторожно брал тремя пальцами шляпу, легким движением насаживал ее, пушиночку, на голову и смотрелся в круглое зеркало», аналогичен выбору невесты/судьбы – продавщица заметила строго: «Невесту, что ли, выбираете?» [Т. 4. С. 444]. Анатолий и обращается со шляпой, как с возлюбленной, ласкает, гладит, любит. «Вождеделение шляпы» отчасти напоминает «соитие с шинелью» Акакия Акакиевича, но если у Гоголя переживания исходят от дьявольского начала [9], то Шукшин настаивает на ответственности за происходящее самого героя. Шляпа превращается в «продолжение человека», становится аналогом души. Вместе с головным убором приобретает нелепая этажерка – атрибут учености. По законам комического одна нелепость влечет за собой другую, образуя ситуацию нарастающего «снежного кома».

Ряженный вызывает соответствующую реакцию окружающих: жена «стала квакать (смеяться) и проявлять признаки тупого психоза», «встречные и поперечные смотрят на него с удивлением» [Т. 4. С. 445]. Разрушает иллюзию школьный учитель, под его насмешливым взглядом шляпа из чуда разжалована в клоунский колпак. «Тень какая-то странная», которую отбрасывает герой в шляпе, позволяет вписать образ в один ряд с «генералом» Малафейкиным и утопистом Князьевым («Штрихи к портрету»). Пока крестьянин рядится в «цивилейшин» (так Анатолий называет шляпу), учитель с глазами, «как у черта», предлагает «пройтись босиком по селу», их пути принципиально не совпадают. Образ сельского интеллигента маркирован мэфистофелевскими чертами, Анатолий уверен, «что это с его легкой руки он сделался Дебиллом». Ответственность за нелепый процесс ряжения ложится и на учителя как «режиссера» спектакля. Роль постановщика предполагает искусственность, скептическое отношение к настоящему, такой герой появляется извне и облазняет иными, нездешними, ценностями. Так пространство магазина совмещается с пространством **подиума, выставки и ресторана**.

В рассказах второй половины 1960-х гг. повторяется сюжет демонстрации мод: «Два письма», «Внутреннее содержание» (1967), отчасти «Случай в ресторане» (1967), – связанный для наблюдателей с тем же ожиданием Праздника. Дефиле обнаженных девушек вызывает внутреннее напряжение деревенских жителей, чувствующих стыд, неестественность ситуации и одновременно желание соответствовать зрелищу («Внутреннее содержание»).



Активным пропагандистом законов моды оказывается «завклубом Илья Дегтярев, большой прохиндей и лодырь». Показу сопутствуют яркий свет, веселая музыка, что исполняют «парни с инструментами», через несколько лет образы музыкантов воскреснут в фигурах чертей, штурмующих монастырь («До третьих петухов») [10]. Участники действия понимают его фиктивность, «рабочие» и «вечерние» туалеты не имеют никакого отношения к условиям сельской жизни. Братьев Винокуровых поражает красота манекенщиц, хочется приобщиться к их яркой жизни («Сергею нравились эти красивые беззаботные люди. До боли захотелось вдруг тоже быть красивым и веселым») [Т. 4. С. 184]), недоступность которой символизирует плотно закрытая дверь в горницу с приезжими. Попытки преодоления границы сопровождаются мотивы переодевания (Сергей «нашел в сундуке новую рубашу, надел»), подглядывания (Сергей «заглянул в открытое окно горницы») и фокуса («Я, между прочим, один фокус знаю, – сказал вдруг Сергей») – традиционные приемы трикстера. Когда все усилия оказываются тщетны, один из братьев решает приобрести шляпу как пропуск в иномир, но тут же иронизирует над собой: «Шляпу, что ли купить? – подумал Сергей. Глянул на себя в зеркало и усмехнулся» [Т. 4. С. 185]. Отказ от шляпы происходит одновременно с разоблачением механизма фокуса, герой остается равен себе.

Герой позднего текста «Петька Краснов рассказывает» (1973), чтобы преодолеть внутреннюю неловкость перед картиной множества обнаженных женщин на пляже («тут баба голая, там голая – валяются»), вынужден носить темные очки: «Мне там один посоветовал: ты, говорит, купи темные очки – ни черта, говорит, не разберес, куда смотришь» [Т. 5. С. 254]. Так вводится мотив ограниченного зрения, не позволяющего уловить подлинное положение вещей. Вольно или невольно деревенские усваивают правила, атрибуты цивилизации, сливаются с толпой. Стилистически близкая ситуация обольщения молодца выстраивается в рассказе «Случай в ресторане». Певица, «обтянутая сверкающим платьем», в окружении оркестрантов, «в такт музыке качала бедрами», «в улыбке ее сквозило что-то не совсем хорошее» [Т. 4. С. 172]. Старичок-интеллигент поддается чарам, а «огромный молодой человек» с Урала, словно прибывший из «какой-то большой жизни», намеревается увести девушку с собой и тем спасти (итоги сюжета предугаданы в тексте начала 1960-х «Лида приехала»). Обязательными приметами кафе, ресторанов в поэтике Шукшина выступают слепящий яркий свет, оглушительная музыка, смех и фокусы – символы пошлости. Именно эта искусственная жизнь с манящими огнями, шампанским, красивыми женщинами влечет героя рассказа «Охота жить», готового во имя фикции на вполне реальные преступления. Интересно, что картина счастья, нарисованная экоминтеллектуалом, до деталей повторяет мечты шабашника Малафейкина. Так автор дискредитирует «сильную личность». Стремление к мещанскому благополучию, к иллюзии, ничего общего не имеющей с реально проживаемой жизнью в деревне, лишает человека собственного лица, судьбы, умозрительные идеи только ускоряют процесс очуждения.

В этой же парадигме изображено «дефиле» «странствующих студентов» из рассказа «Два письма», возвращающихся в деревню во время летней страды: «Нарядились, как эти... черт знает кто! На мне белая какая-то загранич-

ная рубашка, ты зачем-то матроску напялил. Шли по улице – два пижона <...>. Я какие-то стихи дурацкие читал, а ты, помню, стал на руки и прошелся». Акценты на показной праздничности одежды приезжих, демонстрация ими собственного превосходства («...встретился нам Минька Докучаев на вершинах, остановились, поздоровались. Он грязный весь – ни глаз, ни рожи, ехал в кузницу пилу от жнейки заклепывать. Закурили. А говорить не о чем. Чужие какие-то с ним стали» [Т. 4. С. 186]) вводят мифостофелевский контекст. За сцену несостоявшегося соблазна спустя годы героям становится стыдно, приходит покаяние.

Важнейшим локусом непубличного городского пространства является в творчестве Шукшина **многоквартирный дом**, совмещающий признаки **общежития** и **деревенской избы**. Квартира редко открывается в глубину, чаще герой проводит время перед дверью, на пороге, в пределах улицы или двора. Только начав движение от родовой общины, где образ человека формируется на глазах у всех, в сторону личного самосознания, персонаж остро нуждается в зрителях, внимании к собственному облику (любопытство к моде) и поступкам. В деревне окрестное пространство для чудака «прозрачно», возможности заявить о себе многократно возрастают, город же страшит забвением, одиночеством. Фиктивность собственного цивилизационного бытия ощущают почти все сокровенные шукшинские герои. Колька Паратов из рассказа «Жена мужа в Париж провожала» – «очень надежный, крепкий сибирячек, каких запомнила Москва 1941 г., когда такие вот, ясноглазые, в белых полушубках день и ночь шли и шли по улицам, одним своим видом успокаивая большой город» [Т. 5. С. 5], после армии оказывается в городе, в благоустроенной квартире, при жене – «гордой Вале». Случившееся – результат ошибки, заочного знакомства, когда герой влюбляется в отражение, в фотокарточку сестры армейского друга. Акцентируется тот же мотив искусственного зрения.

История, начавшаяся вполне сказочно: «Стали они с Валюшей жить-поживать», имеет трагический финал – «...до них стало доходить, что они напрочь чужие друг другу люди. Но было поздно: через год у них родилась дочка Нина» [Т. 5. С. 7]. И далее разочарования, потери нарастают, как снежный ком. Колька, лишенный возможности учиться, найти работу по душе, превращается в «шута», вымещающего боль в «исступленной, злой “цыганочке”», что исполняет по субботам во дворе. Валя же, стыдящаяся концертов мужа, все чаще «выказывает себя злой и неумной, просто дурой». Так красавица обращается в чудовище, богатырь – в клоуна, он перемещается в подвал, где пьет с торгашами – грузчиками и мясниками, «беззаботными как клоуны». Сакральный верх – легендарная Москва, связанная с исполнением подлинной миссии защитника, проецируется на гротескный «низ», цирковую арену, подвал. И далее все попытки героя подняться, обрести высоту профанируются, носят характер эксцесса, истерики – символические метания по лестнице многоэтажки, когда бег напоминает полет, связывается с текучестью, неуловимостью пространства, буквально захлестывающегося окрест героя петлей: Колька «скоро преодолел три этажа. Влетел в квартиру», стал говорить, «заикаясь», словно испытывая недостаток воздуха.

Казалось бы, отчаянный танец персонажа связан с открытым пространством двора, улицы, но и они – только сцена, зрители ждут, когда Колька выкинет очередной фокус, рассмешит. Ритм танца механистичен, лишен духовного размаха, отчасти напоминает пляску гоголевского Хомы Брута [11]: «Трехрядка прикипает к рукам, в меру помогает “цыганочке”, где надо молчит, работают ноги. Работают четко, точно, сухо»; «Молчат вокруг, будто догадываются: парень выплясывает какую-то свою затаенную горькую боль» [Т. 5. С. 6]. У Шукшина, однако, герой не от морока пытается освободиться, но заявить собственную волю, свой мир, который и отстаивает на пяточке городского пространства. Вопреки фиктивным правилам существования Колька демонстрирует акт телесного освобождения – танец, этим и завораживая публику. Бунт живого человека против обезличенной цивилизации, против навязанных людьми законов, против магазинов, где все рекламируют, ничего не производя, против больниц и аптек, где всех лечат по единой схеме, – вот основная идея текста.

Возвращение героя в квартиру-угол, из темноты которой за Колькой наблюдают «злая жена», оборачивается новым скандалом, дракой, вплоть до самоубийства. Пребывание в городе напоминает западню. Мать Кольки, приехав в гости, «лишний шаг боялась ступить по квартире, боялась внучку на руки взять... Колька исказился, глядя на мать». Альтернативой закрытому, опасному, шутовскому антимиру цивилизации являются «думы о деревне» как органическом, открытом пространстве, чьи очертания, однако, вынесены за грань текста. Если Колька изображается почти исключительно в движении, то жизнь горожанки Вали не выходит за пределы тесных квартир (Валя шьет на дому или посещает заказчиков), она не тратит время даже на прогулки с дочерью. Движение навстречу красавице, обернувшейся распутницей, пустой куклой, приводит героя к раздвоению личности, что актуализирует мотив «запродажи души». Колька приезжает в Москву налегке, у него «пока что одна душа да чубчик, больше ничего нет», обрастая вещами, герой «отвыкает от работы, душа высыхает – бесплодно тратится на мелкие, мстительные, едкие чувства», он сам превращается в игрушку, «клоуна чертова». Искусственный мир нуждается в искусственном же человеке, прочие ему ни к чему. В решительный момент подготовки самоубийства Кольке кажется, что его действия, речь ему не принадлежат: «...будто не он сказал эти страшные слова, а кто-то другой» [Т. 5. С. 10].

Поздний Шукшин уже не разделяет надежд героя на возможное спасение в деревне, фабула демонстрирует обратное: деревенский мир, скрепленный родовой памятью, вряд ли простит разрушение семьи, сиротство дочери. В городе жена пытается воспитать из Кольки добытчика, крестьянский мир во главе с матерью выставит свой счет, связанный с почитанием традиций. Более того, сельская жизнь, активно усваивающая законы цивилизации, теряет органику, что и демонстрируют рассказы «Непротивленец Макар Жеребцов» (1969), «Танцующий Шива» (1969), «Срезал» (1970), «Свояк Сергей Сергеевич». Деревня-дом перестает существовать, нет места, куда еще можно вернуться. Герой движим отчаянием, вынуждающим совершать противоестественный поступок, нарушать бытийный закон сбережения и продолжения жизни (образ оставленного дитя). Мотив возмездия намечен в финале расска-

за, отсылающего к концовке гоголевского «Ревизора». Герои замирают в нелепых позах, предчувствуя неотвратимость наказания: Валя «заорала», «теща схватилась за сердце», «тесть потряс Кольку, приоткрыл пальцем его веки... И положил тело опять в прежнее положение: “Надо... это... милицию”» [Т. 5. С. 11].

В зрелых рассказах Шукшина городская квартира чаще ассоциируется с западной, домовиной, углом («Жена мужа в Париж провожала», «Пьедестал», «Чередниченко и цирк», 1970), местом соблазна, греха («Версия», 1973; «Други игрищ и забав», 1974; «Привет, Сивому!», 1974). Приватное пространство не выполняет своих главных охранительных и гармонизирующих функций, только аккумулирует грехи «внешнего» мира, фактически сливаясь с ним. Наивный герой напрямую связывает роскошную обстановку квартиры с уровнем безнравственности ее хозяев. Если Чудик убежден, что рассеянно оставлять деньги в магазине может только господин в шляпе, то новоявленный Раскольников – молодой, «нервный» слесарь Костя из рассказа «Други игрищ и забав» – считает «шубу дорогую на вешалке, шляпу на вешалке» в прихожей чуть ли не доказательством греховности их обладателя, что и оборачивается конфузом. При этом отец самого Кости ценит полученную квартиру как жест особой заботы государства.

Поздний Шукшин испытывает героев, награждая их теми знаками благополучной жизни, к которым они ранее стремились, но долгожданный Праздник ускользает, даже самые убежденные мещане переживают чувство оставленности, одиночества, небытия. Если раньше вещи украшали жизнь человека, то теперь человек подбирается к вещам, превращается в безделушку, «чертову куклу». Артефакты вытесняют живое. Герой рассказа «Владимир Семенович из мягкой секции» при знакомстве с женщиной радуется, что она соответствует обстановке в его квартире, буквально подходит к мебели: «Вот к ней-то “роджерс” подойдет. Мы бы с ней организовали славное жильё» [Т. 5. С. 190]. Саньку Журавлева из рассказа «Версия» три дня держит в собственной квартире директор ресторана, когда любовные утехи женщине надоедают, она достает парню мотоцикл и выставляет за дверь, как надоевшую игрушку, отказываясь узнавать при следующей встрече.

В рассказе «Ночью в бойлерной», где сходятся основные мотивы, символы всего творчества Шукшина, идея цивилизации фокусирует структуру текста. В экспозиции намечен образ современного мира – «громадного домины», «сколько там людей разных!». Герои с растревоженной душой совершают побег из квартир-углов к сторожу Максиму, в подвал: «А с душой куда? Где тебя послушают, посочувствуют? К дяде Ване, в бойлерную» [Т. 5. С. 288]. Подвал совмещает приметы деревенской избы/церкви и адского чрева – котлована, на что указывает цивилизационная семантика. Здесь «уютно, тепло», в трубах «тихонько поет и потрескивает, как в печке», огонек под потолком, у стены «удобный лежак, старенький тулуп раскинут, подушка». Бойлерная превращается во временное убежище, где, забыв звания и положения, плачут, исповедуются, ждут чуда. В перевернутом пространстве цивилизации относительно свободным местом представляется абсолютный «низ» (двор, котлован). Для 1970-х гг., когда рассказ создается, пространство андеграунда имеет статус пространства духовного самоосуществления интелли-

генции [12], у Шукшина, напротив, в его центре – подчеркнуто простой человек, сторож.

Сторож – фигура неоднозначная, корреспондирующая с образом вахтера-Цербера и «батюшки», карнавалено «причащающего» несчастных шоколадом и вином. Положение Максимыча театрально, отмечено автором как «нескромное» (параллель сторож/поп). Герою льстит положение утешителя, он чувствует власть над людьми, начинает поучать их, но и сочувствует чужой судьбе искренне. Попадая в подвал, люди опрощаются душой, что символически выражено в жесте снятия шляпы. В подтексте сюжетного действия – мотив возвращения блудного сына, получающий гротескное разрешение. Страх, злость, обиды горожан особенно заметны на фоне внутреннего спокойствия, искренней доброты Максимыча: «Лицо у него – доброе, смышленное, немного усталое, но бесконечно доброе, в глазах, в морщинах вокруг глаз – столько терпения, покоя, столько мудрости житейской, что – куда же и спускаться с больной-то душой? К нему и спускались» [Т. 5. С. 288].

Выговаривая свою боль, люди склоняют головы, снимают шляпы, происходит символическое единение в мужском братстве. Однако нарратор подчеркивает, любые попытки установить справедливость в пространстве официальной культуры заканчиваются скандалом или тюрьмой. Подлинного возрождения/восхождения личности не происходит, играющий роль исповедника Максимыч способен выслушать, но не наставить на путь: и сторож не батюшка, и отчий дом утрачен. Гонимые судьбой всякий раз в подвал же и возвращаются. Максимыч, отправившийся на переговоры с вздорной, корыстной женой старенького профессора, заранее обречен. В пространстве города действует бездушный закон, расходящийся с народным представлением о справедливости. У Шукшина, как и у раннего Гоголя, исход из пределов канцелярии бесперспективен, напоминает не движение к новой цели, а inferнальную ситуацию «полета» – в фиктивном пространстве цивилизации (перекрестков) реальных дорог просто нет. Знаменательно, что в рассказе «Три грации» (1973) жест Максимыча предварен аналогичным поступком автора-повествователя. И тот и другой выбирают роль действующего, несмотря на очевидный трагизм ситуации, оказываясь в оппозиции к рефлектирующей, асоциальной интеллигенции.

Рассказ «Ночью в бойлерной» отчетливее других выражает идею обреченности городской культуры, лишенной витальной энергии, опоры в бытии. Ночной «домина», под которым бойлерная, напоминает муляж фалла, фикцию, довлеющую над живым. Большинство мужчин, собравшихся в подвале, бессильны, истеричны, бледны, легко становятся заложниками капризов жен или начальников. Если в «нижнем» мире утишают душу, то «верхний» захвачен всеобщим торгом: профессор готов продать библиотеку, «самую древнюю рукопись», вплоть до «Слова о полку Игореве», «душу запродасть черту» во имя шубки для жены, смысл бытия которой – магазины. Бессилие, нерешительность интеллигенции трансформируется в мотив предательства, отречения от культуры-памяти, от «почвы». Эта транскрипция прямо противоположна мифу о самоценности маргинального существования интеллектуала – одному из основных в культуре того времени.

Попытки героев вырваться из углов-квартир, где жить нельзя, но только скандалить, предавать, умирать, воплощаются как «бег по кругу» окрест той же громадины многоэтажки. «Некто в шляпе, в легком пальтишке, с чемоданом» каждую неделю уходит от распутной жены и вновь возвращается, известный профессор-филолог, хранитель Слова, готов идти «со шляпой по кругу» (жест клоуна), лишь бы избежать женских истерик. Стенания персонажей в сочетании с образом бессмысленного кружения создают образ города-омута, водоворота, поглощающего бытие. Уничтожение мужского созидательного начала грозит гибелью репрессивной культуре цивилизации, в пространстве которой легко осваиваются «злые жены». И пока интеллигенция укрывается в подвале, Максимыч отправляется на сражение в адское чрево многоэтажки, пытается напомнить жене профессора о необходимости сострадания, символически сменить норковую шубу на крестьянский тулуп. Предложение «старенького тулупа» отсылает к нередкому в русской литературе второй половины XX в. [13] сюжету «Капитанской дочки» А.С. Пушкина, где мотив дарения «заячьего тулупчика» имеет охранительный, сказочный смысл, предваряет череду дарений, создающую атмосферу единения мира, в котором живы милосердие, человечность. В произведении Шукшина ситуация дарения переведена в игровой план, тулупчик отвергнут, «злая жена» неумолима: «Плевать она хотела на всех! – раздраженно сказал профессор. – Ей, ей нужна норковая шуба. Что ей все» [Т. 5. С. 298]. В подтексте рассказа идет спор современного автора с гуманистической трактовкой классика о возможностях и перспективности жеста доброй воли, который воспринимается теперь исключительно в цирковой проекции. Так, через диалог с великой русской литературой, осуществляется и самоидентификация писателя.

Дом в его подлинном, духовном смысле в городе вряд ли возможен, символически его место занимают **гостиницы, общежития, постоялые дворы** как временное, облегченное жилье, свободное от груза истории, памяти, ответственности перед родом. Крестьяне, попадающие в город впервые, напоминают туземцев в своей собственной стране, однако именно наивный герой замечает, удивляется тому, к чему сами горожане давно привыкли. В рассказах «Из детских лет Ивана Попова» (1968), «Пост скрипту» (1971) Шукшин выдвигает в центр наррации «путешественника»-неофита, открывающего иномир – цивилизацию. Повествование остраняется, реализуя авторский порыв к объективности. В первом рассказе город показан глазами ребенка, отсюда усиление чудного, непонятого в его образе. Текст двоится: о первой поездке вспоминает взрослый, состоявшийся автор, описывающий собственные впечатления детства. Повествователь рисует город, поразивший его еще мальчишкой, лишенным всякой тайны, захолустным, маленьким, «ровным и грязным». Этот фон оттеняет прежнюю наивность восприятия, но демонстрирует и особую его чуткость. В сознании ребенка город – чужое, темное, искривленное пространство, полное опасностей, оно лишено опознавательных примет, изрезано заборами, скрывающими дома (приют), здесь и говорят на «тарабарском языке». Новичок, еще не установивший своего места в сети отношений, в городской иерархии, находится в уязвимом положении, не понимает символов и сообщений, направленных на него, не имеет собственной территории.

Затем точка зрения меняется с внешней на внутреннюю – семья останавливается на ночлег в большом доме, где у детей игрушечные самолеты, а под потолком – «стеклянная лампочка», из которой льется свет. Попытка установить коммуникацию с городским мальчишкой, заполучить игрушечный самолет, провоцирует на ложь и «чудовищное подхалимство». Ванька, отправившийся утром на поиск новых чудес (говорили в городе печки «какие-то чудные»), съедает хозяйскую булочку и спасается от наказания бегством. Сцена несостоявшейся «евхаристии» подчеркивает обманчивую природу городского пристанища, оказавшегося тем же перекрестком. Обратный путь детей в деревню – движение от одного перекрестка к другому. Одновременно город – место, где взрослые обретают возможность самореализации, интересную работу: «папка» Ивана мечтает стать рабочим «на фабрике или в мастерской какой», а мама собирается на курсы для портних. Автор подчеркивает смелость, необычность этих начинаний, особенно заметную на фоне высказываний деревенского деда, который только после медовухи и с третьего раза выговаривает смешное, «самое длинное слово на свете»: «ин-тер-на-ци-о-нал». Перспектива городских блужданий подсвечена в тексте необходимостью взросления. С этим соотносится и атмосфера диалога, который подспудно ведет мальчишка со своими родителями, автор же оставляет за собой роль слушателя/собеседника, но не судьи.

Рассказ «Пост скрипту», написанный от лица чудака, угодившего в самый центр цивилизации – Санкт-Петербург, интонационно, образно близок предыдущему. Нарратор здесь – свидетель, обнаруживший «чужое письмо», подчеркнуто дистанцирующийся от его содержания, но, одновременно, фиксирующий подлинность «документа». Зазор между пишущим (чудик) и публикатором обеспечивает комический эффект. В послании к близким крестьянин воссоздает необычность окружающих его явлений, предметов, начиная с обстановки гостиничного номера. Интерес Шукшина к «современным вещам» как знакам новой жизни, коммуникации уже отмечался критикой [14]. В произведениях мастера нет сакрализации «старых вещей», сохраняющих древние смыслы (что отличает прозу традиционалистов), он изучает перспективность вещей, заполняющих цивилизационные пустоты. Тон рассказа выдает восхищение наивного зрителя открывшимися чудесами, «новые вещи» награждены соответствующими эпитетами: поразительный, колоссальный. В реестр чудесного на равных входят архитектурные изыски города, «поразительного по красоте», пьеса в драмтеатре – «колоссально!», окно гостиничного номера с жалюзи – «поразило здесь окно», кровать – «поразительная кровать», ванная и туалет – «туалет просто поразительный».

Приезжий напоминает сказочного Ивана-дурака, устанавливающего связи с неведомым пространством. В этом контексте ему близок Санька Журавлев, ошеломленный роскошью квартиры директора ресторана, где он «как во сне жил. Она на работу вечером ходит, я пока один в квартире. Ванну принимаю, в туалете сижу... Ванна отделана голубым кафелем, туалет – желтым. Все блестит, мебель вся лакирована. Я сперва с осторожностью относился, она заметила, подняла на смех» [Т. 5. С. 150]. Механизм функционирования вещей, процесс «деланья вещи» герои осваивают без труда: Санька, нежившийся в «спальне из карельской березы», делает себе в деревне «кровать из

простой березы» («Версия»), чудик, изучивший вещи в номере, уверен: «Принцип работы этого окна я вроде понял», «кровать я такую обязательно сделаю, как здесь». На бытовом уровне персонажи не нуждаются в помощи толмача: «Дежурная по коридору долго тут пыталась мне объяснить, как открывать и закрывать окно. Пока я не остановил и не намекнул ей, что не все такие дураки, как она думала» [Т. 5. С. 37]. В подтексте образа крестьянина – идея мастерства, одна из ключевых для поэтики Шукшина. Творчество деревенских самородков в ранних текстах соотносилось с постижением тайн русской истории и духа («Стенька Разин», 1962), в пределах современной культуры мастер только ремесленник, виртуоз-клоун, повторяющий чужие образцы на потеху публике (жалюзи решено «сделать из длинных лучинок»). Отречение от дара (вольное или невольное) превращает самого творца в вещь, «чертову куклу», возвращает не к алтарю – «к ларьку», как и происходит в рассказе «Мастер». Интересно, что практичный крестьянский ум поражают в городе не тонкость исполнения деталей подлинной роскоши, не ценность картин, не величие архитектурных ансамблей, но небывалые в деревне чистота, туалеты и ванны, оформленные цветным кафелем. Причем чистота рассматривается как знак чужого, даже враждебного, прямо обратного тому, как ее определяют в норме: «Чистота есть часть приватности; публичное всегда будет более или менее грязным, даже в самых чистых своих проявлениях» [15. С. 104].

«Новые вещи» в рассказах внутренне противоречивы, зачастую нелепы (огромных размеров сувенирная зажигалка в гостиничном павильоне), недоступны наивному персонажу (сувенир отказываются показать; в магазине отсутствуют жалюзи; в ресторанах, кафе высокие цены), предназначены другим – иностранцам. Последние и становятся в городе «своими». Фикциональная природа цивилизации, заполняющих ее вещей подчеркнуты их соотносительностью с утопией «светлого будущего»: «Но в магазинах – чего только нет! Жалюзей, правда, нет. Но вообще город куда ближе к коммунизму, чем деревня-матушка» [Т. 5. С. 39]. Городские вещи-безделушки, уместные в буфеторских пределах, не имеют отношения к потребностям живой жизни. Кормит горожан базар, куда те же Иваны везут «картошку, капусту и всю прочую дребедень». Символом цивилизации в рассказах становится Петербург – самый умышленный город в отечественном культурном пространстве, связанный с деянием Петра-Антихриста, имитирующего Христа [16]. Уже Гоголь увидел северную столицу лишенной всех признаков национального: «...на Петербурге же нет никакого характера: иностранцы, которые поселились сюда, обжились и вовсе не похожи на иностранцев, а русские в свою очередь объединились и сделались ни тем ни другим» [17. С. 139].

Шукшинский неофит-«путешественник» относится к городу как к чуду и фокусу одновременно, однако повествователю ведомо и другое – в городе есть театры, музеи, освоение этой, духовной, культуры крестьянину недоступно, что явствует уже из названия текста – «Пост скрипту». В театре герой с другом «Иваном до слез хохотали, хотя история сама по себе грустная», в музее «Иван Девятков наотрез отказался верить» экскурсоводу. Ситуация повторяется в рассказе «Петька Краснов рассказывает», когда крестьянин, увидев в музее пальто Чехова, возражает экскурсоводу: «Додумался – в таком пальтисечке в Сибирь! Я ее спрашиваю: “А отчего у него чахотка была?” –



“Да, мол, от трудной жизни, от невзгод”, – начала влиять. От трудной жизни... Ну-ка, протрясись в таком кожанчике через всю Сибирь» [Т. 5. С. 255]. В итоговых текстах позиция автора усложняется, боль за обделенность Ивана-дурака соседствует с осознанием необходимости духовного мужания, просветления нации. Шукшин как человек своего времени уже не мог не признавать и силу «высоколобых» интеллектуалов, хотя пророчески угадывал ее неоднозначность.

Для нашей темы особенно показательны рассказы, связанные с **образом цирка**, где фокусы, «чудеса», ряженные обретают свое законное право. В городе-балагане настоящий цирк обретает устойчивость как дважды перевернутое пространство, здесь все риски реальны, это и восхищает филистерскую публику («Чередниченко и цирк»). Показательно, что цирковыми силачами становятся деревенские богатыри, что отнюдь не связано с «историей социального одичания граждан: крестьянский сын – артист цирка (Игнаха) – медведь из цирка», как полагает С.М. Козлова [18. С. 77]. Напротив, для богатыря в городе ничего другого не остается, прочие пространства слишком мелки, тесны, атакуемы нечистью. В цирке и оживают былинные сюжеты, сражения с «нечистой силой»: Игнаха одолевает монгола «устрашающих размеров» («Игнаха приехал»). Здесь, у земляка, ищет помощи для больной матери Максим Волокитин, и помощь незамедлительно приходит («Змеиный яд»). Из цирковых пределов особенно заметны искусственность, вымороченность цивилизационного бытия, циркачка Ева не принимает игру в чувства плановика Чередниченко, оставляя за собой право на выбор, на свободу от маски, в то время как отвергнутый жених с ролью не расстается, решаясь сделать предложение теперь школьной учительнице. Искренность, прямота, уверенность в собственных силах отличают цирковых спортсменов Кайгородовых, которых соблазняет проектом переустройства мира Николай Князев, обликом напоминающий булгаковского Воланда («Штрихи к портрету»). Герой-преобразователь, примеряющий маску то Спинозы, то Пугачева, собственную жизнь соотносит с утопическим проектом Мирового города, вне пределов которого ему невыносимо [19]. Таким образом, именно профессиональные циркачи границу между ареной и зрительным залом, спектаклем и жизнью стараются не нарушать, публика же всеми силами стремится прописаться в актеры.

Статус циркового артиста меняется по возвращении в деревню, где память о былинном прошлом еще жива, действенна. Красавец, силач Игнаха, приехавший из города показать родителям жену, вскоре испытывает неловкость за дорогой костюм, нарочитость поведения, интуитивно постигая право отца возмутиться яркими подарками как вещами без души. Нарядная жена, привезенные безделушки выстраиваются в единый парадигматический ряд, обезличиваются (трансформация мотива демонстрации мод). Герой теряется перед подлинной, природной мощью брата Васьки – «огромного парня с открытым крепким лицом». Ваське отдает первенство отец, интуитивно ощущающий нарочитость в поведении старшего сына: «Он тебя враз сомнет, хоть ты и про физкультуру толкуешь. Ты жидковат против Васьки. Куда там!..» [Т. 4. С. 35]. С такой расстановкой сил соглашается и сам Игнатий. Рассказ, открывающийся сценой бесцеремонного вторжения в отчий дом: «Пинком распахнул ворота – в руках по чемодану», заключает символическое креще-

ние, означенное образами реки-купели и креста. Погружение братьев/богатырей в «Катунь-матушку», на берегу которой молодая баба «с высоко задранной юбкой колотила вальком по белью», словно смывая грехи мира, знаменует обновление души. Дорога от реки к дому, образуя оптический крест, есть символическое восхождение на крест, к себе подлинным, братья стремятся попасть в след отцу: «Игнатий шел за отцом, смотрел на его сутулую спину и думал почему-то о том, что правое плечо у отца ниже левого, – раньше он не замечал этого» [Т. 4. С. 41]. Откровение мира суть узнавание его, когда постигается ценность каждой черты, детали родного облика – так на мгновение восстановлена целостность семьи/мира.

Итак, образ цивилизации в творчестве Шукшина представляет собой **набор вещей-символов**, присутствующих в деревне и «контекстуально» отсылающих к образу города; **устойчивых мотивов и локусов**, описание, наполнение которых в разные периоды творчества неоднозначно. В ранних текстах фиксируются детали, штрихи, предметы, означающие иномир, чаще всего это телевизор, радио, бухгалтерские счета, книги, через которые устанавливают связи или сводят счета («Критики», 1963; «Племянник главбуха»). Причем одна и та же вещь, предмет получают антиномичные характеристики в глазах представителей разных поколений: самолет пугает бабушку и завораживает перспективой полета внука в рассказе «Сельские жители» (1961), это результат не столкновения миров, но несовместности мировоззрений. В зрелых текстах экспансия городских вещей расширяется, появляются блестящие или темные очки, искажающие зрение, экзотический микроскоп («Микроскоп», 1969), шахматы («Вянет, пропадает», 1969). Современная вещь по-разному воспринимается и функционирует в мире «отцов» и «детей», диапазон интересов широк: от наивного любопытства, азартного интереса до способа самоутверждения. В позднем творчестве автор фиксирует и обратный процесс: тоскующие по аутентичности бытия горожане стилизуют обстановку квартир под деревенские избы («Мастер»).

Город как место действия, хронотоп реализуется в нескольких направлениях: явление в пределы цивилизации деревенского чудика, связанные с этим личные испытания («Чудик», «Ваня, как ты здесь», «Жена мужа в Париж провожала», «И разыгрались же кони в поле», «Дебил» и др.), и способы освоения самого антимира во всем разнообразии его представительства. Соответственно опыту, целям, духовному багажу героев, нарратора выстраиваются проекции миров, одно и то же пространство награждается различными характеристиками: библиотека в восприятии студента, шофера, девушки-библиотекарши обретает антиномичные черты – от места свиданий до храма науки («Классный водитель»). Аналогичная стратегия осуществляется в описании магазинов, аптек, выставок, ресторанов, цирков, которые у каждого из персонажей вызывают порой несовместные чувства: цирк для плановика Чердниченко только забава, для Игнахи – способ самоутверждения, профессия, для преобразователя Князева – идеальная форма бытия, где достигнуто равновесие ожиданий и затрат. ВДНХ вызывает спокойный интерес у студента в рассказе «И разыгрались же кони в поле», но для его отца – председателя колхоза – это насквозь фальшивый мир, исключая присутствие живого, подлинного.

Таким образом городские локусы, вещно-предметные знаки обнаруживают в мире Шукшина **полисемантичность**, своеобразно вписываясь в художественную картину мира. Автор понимает бытие как процесс, вечное движение форм, диктующее взаимообратимость явлений, взаимопроницаемость пространств: «Шукшин никогда и не о чем не высказывается однозначно. Или “да”, или “нет” – это не его метод. Живое противоречие в суждениях и поступках» [20. С. 20]. Сокровенный герой в меняющемся мире существует на границах, перекрестках, находится в состоянии постоянного движения, принадлежит стихии времени, принципиально неукоренен.

В отличие от органического бытия в деревне, опирающегося на исторический опыт, традиции, цивилизация умышленна, лишена подлинной глубины и высоты, ее бутафорская природа требует соответствующего наполнения: куклы и механизмы вытесняют живое. В ранних и зрелых текстах портреты горожан подчеркнуто гротескны, маркированы устойчивыми приметам: золотые коронки и украшения, очки, заграничные костюмы, мундиры или шубы, но самой востребованной деталью маскарада становится шляпа/колпак. Портретно, функционально обыватели напоминают клоунов на манеже, наделены красным носом, огромными бородавками, рыжими волосами, нарочито бледными лицами с ярко накрашенными губами: мать легкомысленной Тамары «очень толстая, еще молодая женщина с красивыми губами и родинкой на левом виске» («Ленька»); «отец Лиды – чернявый человек с большой бородавкой на подбородке и с круглой розовой плешинкой на голове, с красными влажными губами», «толстая тетя с красным носом» («Лида приехала»); сплетница из рассказа «Три грации» «крупная, с вишневой бородавкой на шее. Говорит громко, уверенно», ее собеседница «рыжеволосая. Тоже за сорок. Необычайно подвижная, легкая на ногу», служитель в цирке «такой, с бородавкой и в шляпе» («Чередниченко и цирк»). Филистеров, как правило, отличают полнота, обрюзглый вид, необычайная суетность, напоминающая жесты мелкого беса. Еще протопоп Аввакум указывал на особую тучность, чревоугодие соблазнитель «святой Руси».

В поздних текстах эксцентричность героев ретушируется, образы обретают большую глубину, символический ореол, неоднозначность. Через судьбу отдельного персонажа автор пытается угадать будущее страны. Расширяется интертекстуальное поле рассказов, вечные проблемы, над которыми размышляла русская классика, ее высокие философствующие герои, теперь отданы на откуп деревенскому чудику, обретают необычную напряженность, трагическую окраску. Важнейшей идеей позднего Шукшина и становится идея единения Руси, поиска способов коммуникации, которые могли бы сблизить крестьянина, его земляка, перебравшегося в город, и подлинного интеллектуала. Автор сталкивает героев на перекрестках судьбы, ставит перед выбором, но чаще всего они расходятся чужими, говорят на разных языках. В итоговой повести мастера современная Русь представлена монастырем и лесом, заполненными оборотнями, город же явлен симулякром, наступающим на живое. Единственное, что их объединяет, – это пространство текста, как пройти которое, следует разгадать читателю.

## Литература

1. Анненский Л. «Тридцатые – шестидесятые». М.: Современник, 1977. С. 228–268.
2. *Творчество* В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник: в 3 т. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2007.
3. *Шукшин В.М.* Собрание сочинений: в 5 т. Екатеринбург: Посылторг, 1994\*.
4. *Абашева М.* Литература в поисках лица: Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2001. С. 30.
5. *Подорога В.А.* Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 1. М.: Культурная революция: Логос, Logos-altera, 2006.
6. *Ковтун Н.В.* Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В.М. Шукшина // Литературная учеба. 2011. № 1. С. 132–154.
7. *Рыбальченко Т.Л.* Тюрьма как метафора социального императива в прозе В.М. Шукшина // *Творчество* В.М. Шукшина в междисциплинарном культурном пространстве: Материалы VIII Всерос. юбил. науч. конф. Барнаул, 2009. С. 207–220.
8. *Маркович В.М.* Избранные работы. СПб.: Изд-во «Ломоносов», 2008. С. 247–260.
9. *Лахман Р.* Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 152.
10. *Козлова С.М.* Заревый дождь // *Творчество* В.М. Шукшина в современном мире. Барнаул, 1999. С. 257.
11. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 438.
12. *Материалы «круглого стола» «Андеграунд сегодня и завтра»* // *Знамя*. 1998. № 6. С. 172–199.
13. *Рыбальченко Т.Л.* Пушкинский мотив в романе Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей» // *Русская литература XX–XXI веков: направления и течения*: Сб. науч. тр. Вып. 12 / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2011. С. 157–168.
14. *Рытова Т.А.* «Вещи» как знаки поколений в рассказах В. Шукшина // *Творчество* В.М. Шукшина в междисциплинарном культурном пространстве. Барнаул, 2009. С. 220–229.
15. *Утехин И.* Очерки коммунального быта. М.: ОГИ, 2004.
16. *Успенский Б.А.* Избранные труды: в 2 т. М.: Гнозис, 1994. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 54.
17. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений. М.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 10.
18. *Козлова С.М.* Поэтика рассказов В.М. Шукшина. Барнаул: Изд-во АГУ, 1992. 184 с.
19. *Ковтун Н.В.* Образ героя-преобразователя в рассказах В.М. Шукшина // *Творчество* В.М. Шукшина в междисциплинарном культурном пространстве. Барнаул, 2009. С. 120–134.
20. *Черносвитов Е.* Пройти по краю. Василий Шукшин: Мысли о жизни, смерти и бессмертии. М.: Современник, 1989.

---

\* Цитаты даны по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках.