

# **W KRĘGU PROBLEMÓW ANTROPOLOGII LITERATURY**

## **TOPOS DOMU DOŚWIADCZANIE ZAMIESZKIWANIA I BEZDOMNOŚCI**

STUDIA POD REDAKCJĄ

WANDY SUPY I IWONY ZDANOWICZ



BIAŁYSTOK 2016

**Recenzenci:**

prof. dr hab. Ludmiła Łucewicz  
dr hab. Alina Orłowska  
dr hab. Halina Tvaranovitch, prof. UwB  
dr hab. Dariusz Kulesza, prof. UwB

**Projekt okładki:**

**Redakcja i korekta**

Barbara Piechowska (jęz. polski)  
Agata Rozumko (jęz. angielski)  
Iwona Zdanowicz (jęz. rosyjski)  
Bazyli Siegień (jęz. białoruski i ukraiński)

**Redakcja techniczna i skład:**

Bartosz Kozłowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków  
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-490-0

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku  
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, (85) 745 71 20  
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: [ac-dw@uwb.edu.pl](mailto:ac-dw@uwb.edu.pl)

Druk i oprawa:

## SPIS TREŚCI

### Topos domu. Doświadczenie zamieszkiwania i bezdomności

<b>Wanda Supa</b> Жилое пространство и менталитет индивида в русской прозе XX – XXI веков	15
<b>Matylda Chrząszcz</b> Samowar jako metafora domu w twórczości wybranych pisarzy rosyjskich XIX wieku	31
<b>Элеонора Шестакова</b> Феноменология бездомности героев мотива <i>русский человек на rendez-vous</i> в русской словесности XIX – первой трети XX вв.	41
<b>Людмила Авдейчик</b> Символика «небесной обители» в поэзии В. С. Соловьева	65
<b>Анна Булгакова</b> Дом и бездомье: топос Дом в пьесе Леонида Андреева <i>Жизнь человека</i>	83
<b>Марина Красильникова</b> Дом и «кочевье» в канунной русской культуре начала XX века	95
<b>Алексей Овчаренко</b> Безбытность в русской литературе 1920-1930-х годов. Постановка проблемы	109
<b>Татьяна Комаровская</b> Функциональная роль архетипов Дома и Дороги в раскрытии характера героини романа Джейн Смайли <i>Частная жизнь</i>	117

<b>Янина Солдаткина</b> Категория «дом/бездомность» в романах М. А. Булгакова и романе М. Петросян <i>Дом, в котором...</i>	123
<b>Надежда Злобина</b> Образ дома у дороги в поэме А. Т. Твардовского <i>Дом у дороги</i>	137
<b>Nadzieja Monachowicz</b> Houses in the Lives of Doris Lessing's Heroines	145
<b>Наталья Ковтун</b> <i>Изба – квартира – перекресток</i> : к вопросу о самоопределении героев в поздних текстах В. Шукшина	161
<b>Ирина Середа</b> Дом и бездомность в художественном мире В. Маканина 1990-х–2010-х	179
<b>Олеся Никитина</b> Дом в сказках Леонида и Ирины Тютчевых <i>Зоки и Бада</i> и <i>Школа зоков и Бады</i>	187
<b>Paulina Charko-Klekot</b> Dom, w którym nie można żyć. Prowincjonalna Rosja oczami niektórych uralskich dramaturgów	195
<b>Grażyna Król</b> „Tylko mi Ziemi całej do życia brak”. O bezdomnościach Andrzeja Babińskiego	209
<b>Beata Morzyńska-Wrzosek</b> Doświadczenie zamieszkiwania bez zadomowienia. Na przykładzie twórczości Julii Hartwig	227
<b>Marta Niedziela-Janik</b> Interpretacja motywu bezdomności w utworze Olega Pawłowa <i>Koniec wieku</i>	245
<b>Сергей Преображенский</b> Зимородок-гальциона как символ утраченного и обретаемого дома	259

**Святлана Лясовіч**

Канцэпт «дом» у сучаснай беларускай прозе (на матэрыяле раманаў Альгерда Бахарэвіча, Юрыя Станкевіча) 267

## **Doświadczanie przestrzeni**

**Neonila Pawluk**

Печаль воспоминаний... Пространство – время – телесная проксемиа в рассказе *Поздний час* Ивана Бунина 279

**Вера Шульган**

Перехрестя шляхів: життєві та поетичні дороги І. Я. Франка 289

**Наталья Кнэхт**

Антропология взгляда: человек в меняющейся городской среде, новые формы чувственного опыта и борьба за читательское внимание 297

**Ілона Смаглій**

Міфологічний, реальний і віртуальний світи в поезії Світлани Йовенко 307

**Юрий Подковырин**

Смысловые параметры художественного пространства в современной русской драме 317

**Елена Гулевич**

Монтаж как повествовательный принцип в рассказе А. Бирса *Добей меня* 333

**Ірина Кропивко**

Речовий світ людини у створенні метафоричного художнього простору у творах С. Поваляевої *Ексгумація міста* та М. Туллі *Сни й камені* 345

**Анна Кононова**

Полярная энтропия светоизображения в живописи белорусских художников рубежа XX–XXI веков 363

**Елена Лепишева**

Сценическое время-пространство новейшей русскоязычной драмы Беларуси 377

Наталья Ковтун

Сибирский федеральный университет

*Изба – квартира – перекресток: к вопросу  
о самоопределении героев в поздних текстах  
В. Шукшина*

Проблема соотношения города и деревни – ключевая в творчестве В. Шукшина<sup>1</sup>. Сокровенный герой автора – **путник**, жаждущий самоопределения, праздника души, его привлекают возможности цивилизации (технические, интеллектуальные) и, одновременно, город страшит равнодушием, жесткостью требований, предъявляемых человеку. Нас интересует система образов, воплощающих городскую среду, характеристики этого пространства как целого, как образа мира, отличного от деревенского. Важно увидеть «двоемирие» В. Шукшина не как отражение социального расслоения в советской России, 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 отличаются адепты цивилизации, усматривающие в ней высшие достижения науки (*Даешь сердце!*, 1970; *Медик Володя*, 1972), техники (*Свояк Сергей Сергеевич*, 1969) или комфорт, удобства, развлечения (*Игнаха приехал*, 1963; *Чередниченко и цирк*, 1970; *Генерал Малафейкин*, 1972), 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). Значима авторская компоновка образов, определяющая кругозор нарратора и героев, интересно, что

---

<sup>1</sup> О.Г. Левашова. Проблема «интеллигенция и народ» в творчестве В.М. Шукшина в свете традиций русской классики, [в:] *Творчество В.М. Шукшина в междисциплинарном культурном пространстве. Материалы VIII Всероссийской юбилейной науч. конф.*, Барнаул 2009, с. 156-161.

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 В. Шукшина.

В рассказах начала 1960-х годов город – скорее фон, оттеняющий беды и радости деревенской жизни. «Вещественно» он почти не описан, символизируется отдельной деталью, штрихом, вызывает удивление, но еще не враждебность, как в зрелых текстах мастера. Пространство города репрезентируется выставками, институтами, библиотеками: рассказы *Экзамен* (1962), *Леля Селезнева с факультета журналистики* (1962), *Классный водитель* (1963). Сельские библиотеки, клубы как представительства современной цивилизации воспринимаются нарратором, героями скорее положительно, однако, если студенты чувствуют здесь себя уверенно, то сельские жители в большей мере демонстрируют интерес, зачастую попадая в нелепые ситуации: Пашка Холманский, чтобы привлечь внимание библиотечарши, требует выдать *Капитал* К. Маркса, где «одну главу не дочитал» (*Классный водитель*).

Более критическое отношение к городу формируется в творчестве писателя к середине 1960-х годов, встает вопрос о цене цивилизационных благ, об утрате деревней собственного лица. Повествование приобретает напряженность, из **социальной сферы** проблема «город – деревня» переносится в **экзистенциальную**. Встает вопрос о выборе героем дальнейшего пути, о критериях, которыми он руководствуется. Неправедное решение оборачиваются тупиком, нравственным падением, смертью: *Охота жить* (1967), *Земляки* (1968), *Жена мужа в Париж провожала* (1971). В этом контексте греховен не сам путь, а бездумность, беспамятство человека, на него вступающего. Если дом для крестьянина был суммой устойчивых понятий, моделью отношения к миру, реализацией заветов предков, «которые неосязаемый и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов»<sup>2</sup>, то отречение от дома предполагает смену мировоззрения, базовых ценностей, самого человека.

<sup>2</sup> С. Есенин. *Собр. Соч.: В 5 т. Проза. Статьи и заметки*, Москва 1967, Т. 4, с. 182-183.

Город – олицетворение Другого, через соотношение с которым осуществляется самопознание персонажа<sup>3</sup> (рассказы-письма, записки, проекты). Эта стратегия обуславливает общее тяготение прозы автора к мотивам **зеркальности, двойничества, маскарада**. Если в деревне человеческое существование скреплено архаическими нормами, то перемещение в город требует личной ответственности за все, что с тобой происходит. Носителями патриархальной морали становятся деревенские старики, им дано эпическое ощущение времени, несвойственное современному поколению, уже лишенному защиты рода, традиции, веры. **Шукшинские деды** олицетворяют некую исходящую точку движения/развития (деревня-колыбель). На противоположной оси координат оказываются как **городские интеллектуалы**, так и **чиновники**, обретшие в городе филистерский уют. Между этими крайностями и пролегает путь шукшинского героя-путника, занятого поиском смысла бытия.

Перемещение в точечном пространстве города прямо обратно 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, приспосабливаться к новым обстоятельствам. Широта цивилизационных пределов часто мнимая, пространство поделено внутренними границами на мельчайшие части: контролы, больницы, магазины..., которые сближает бутафорская природа, связь с «изнаночным» миром. Так, в аптеках отсутствуют необходимые лекарства (*Змеиный яд*, 1964), пребывание в больнице зачастую оборачивается скандалом или смертью (*Дождь на заре*, 1966; *Кляуза*, 1974). В качестве границ выступают очереди, толпы прохожих, канцелярские бумаги и предписания. Город, который в раннем творчестве ассоциируется с порядком, гармонией, теперь предстает разъятым на миниатюрные пространства – углы, где все друг другу чужие. Решение об уходе из дома-деревни зачастую принимается спонтанно, и если в ранних текстах герой еще обладает перспективой возвращения (*Племянник главбуха*, 1962; *Ленька*, 1962), то в зрелом творчестве это приравнивается к мечте, сну (*Жена мужа в Париж провожала, Два письма*, 1967), явлению с «того света» (*Земляки*). В городе каждый обретает то, к чему готов. Художник и пытается разгадать, что движет Иваном-дураком, стоящим пред Алатырь-камнем, пред выбором, на границе миров. Само положение на распутье маркирует облик, пове-

<sup>3</sup> М. Абашева, *Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности*, Пермь 2001, с. 30.



дение героя инфернальными чертами. Перекресток – место, где обе-реги не действуют. Это пространство нечистой силы:

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<sup>4</sup>.

Тот же, кто поборол искус, устоял перед соблазном мещанского благополучия, обретает шанс на свободу, самореализацию. Ближе всех к нечистому в творчестве В.Шукшина оказываются «**злые же-ны**»<sup>5</sup> и **ерники**<sup>6</sup>, новые Хлестаковы, охваченные глубинным презрением к собственной жизни, стремящиеся исполнить любую роль, лишь бы не остаться собой<sup>7</sup>. Игра таких персонажей всегда на грани срыва, скандала, самоубийства, суть игра со смертью<sup>8</sup>. Здесь В. Шукшин близок Н. Гоголю, для которого Хлестаков – «идеальный образ чертовщины. Идеальный минус-герой, с прекрасной демонической родословной: и самозванец, и мим, и враль, и мистификатор»<sup>9</sup>.

Итоговой период творчества мастера – начало 1970-х – отмечен особой сосредоточенностью на теме цивилизации, которую В. Шукшин пытается осмыслить более объективно, преодолевая боль и оби-ду за несложившуюся судьбу Ивана. Недавние сельские жители стре-мительно приспособляются к массовой культуре, феноменология бытия заменена следованием образцу. Отрекается от своего прошло-го шабашник Малафейкин (*Генерал Малафейкин*, 1972), составля-ет план переустройства государства телевизионный мастер Князев (*Штрихи к портрету*, 1973), со вкусом унижает односельчан «вечно недовольный Яковлев». Чертовщина, ранее связываемая с городской публикой, открывается в «своих», город околдовывает, соблазн ста-новиться всеобщим.

<sup>4</sup> В.А. Подорога, *Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах*, Москва 2006, т. 1, с. 169.

<sup>5</sup> В.К. Васильев, *Сюжетная типология русской литературы XI-XX веков. Архетипы русской культуры. От Средневековья к Новому времени*, Красноярск 2009, с. 178-211.

<sup>6</sup> Н.В. Ковтун, *Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В.М. Шукшина*, «Литературная учеба» 2011, № 1, с. 132-154.

<sup>7</sup> Ю.М. Лотман, *Избранные ст.: В 3 т.*, Таллинн 1992, т. 1, с. 337-365.

<sup>8</sup> А.М. Панченко пишет: «Раздвоение страны и двойничество личности сливаются в мотиве отречения – от старинных обычаев, от веры предков, от заветов предков, от заветов отцов». См.: А.М. Панченко, *Я эмигрировал в Древнюю Русь*, Санкт-Петербург 2005, с. 246.

<sup>9</sup> В.А. Подорога, *Мемесис*, с. 189-190.

Важнейшими городскими топосами в творчестве В. 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, 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*, 1973), соотносены с вещным миром (вахтер «стоял прямо, как палка»), что резко ограничивает возможность коммуникации.

**Служебные здания**, где выдают нужные бумаги, воспринимаются как своеобразный «верх» цивилизационной пирамиды, ее «низ» символизируют **подвал или тюрьма**<sup>10</sup>. Если в зрелых рассказах город – искусственное, умышленное пространство, подчиненное бездушной бумаге, то единственный способ сохранить порядок – жесткий контроль, иерархия, несовместные с ценностями природы и воли, отличающими бытие в деревне. Чиновничий мир характеризуют «помпезный уют», ковровые дорожки, массивные столы с телефонами, обилие бумаг. Декоративность обстановки вполне осознается хозяевами, рассматривается как средство самоутверждения. Герой рассказа *Мнение* (1972) сетует, что «шеф» не умеет «казенной роскошью» достойно пользоваться, «надувается как индюк, важничает»<sup>11</sup>. Откровенно пародийный образ городской роскоши выстроен в рассказах *Генерал Малафейкин, Как Андрей Куринов, ювелир, получил 15 суток* (1974), *Пьедестал* (1973). Так маляр-шабашник Малафейкин, играющий роль генерала, конструирует воображаемое пространство сильных мира сего, при этом остается верен собственным вкусовым пристрастиям и нравам. Его воображение вращается окрест наград, добротных дач, импортных гарнитуров, но все атрибуты филистерского бытия гиперболизируются. Если уж прислуга на даче, то ее «полно», если буфет в ведомственном санатории, то там «шампанское, фрукты, пятое-десятое», если красавица из

<sup>10</sup> Т.Л. Рыбальченко, *Тюрьма как метафора социального императива в прозе В.М. Шукшина*, [в:] *Творчество В.М. Шукшина в междисциплинарном культурном пространстве. Материалы VIII Всероссийской юбилейной науч. конф.*, Барнаул 2009, с. 207–220.

<sup>11</sup> В.М. Шукшин, *Собр. соч.: В 5 т.*, Екатеринбург 1994, т. 5, с. 76.

массового западного кино, то все, на что она способна: «Выйдет такая... черт ее... вот уж она виляет, вот виляет, своим этим... Любопытно»<sup>12</sup>. Воображение мелкого советского служащего или подневольного рабочего приковано к мещанским радостям, «голый» человек, стремиться «обрасти» вещами, подняться со дна жизни, заявить о себе. Однако сатирическая традиция подчеркивает иллюзорность подобной стратегии, отсутствие четкой грани между праведником и шутком в земной проекции<sup>13</sup>.

В творчестве В. Шукшина **аптеки** и **больницы** связаны с пороговым, очужденным 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 особенно нуждаются в милосердии, помощи. Главной интонацией становится тоска по близким, деревенскому дому – родному, «своему» миру. Пребывание в больнице (на перекрестке) влечет за собой внутренний самосуд, здесь ничего не значат награды, дачи, гарнитуры, человек предстает как он есть. В. Шукшин равнодушен к образу Высшего суда (не случайно внимание к образу «голового» человека), но нравственный суд личности над собой предельно строг и взыскателен. И ад, и рай в поэтике автора рукотворны, связаны с духовным выбором личности.

**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, что в европейской философии названо «мстью хрусталя». В магазинах, по В. 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 (худые, злобные, «бледнолицые» женщины с впалой грудью, «хмурые тети»), корреспондирует с фигурами вахтера и «злой жены», его отличительными характеристиками становятся презрение к деревенскому чудика, 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. Обладание желан-

<sup>12</sup> Там же, с. 43.

<sup>13</sup> С.З. Агранович, И.В. Саморукова, *Двойничество*, Самара 2014, с. 9.

ной 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. 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»<sup>14</sup>. Герой в шляпе напоминает инородца, «культурного китайца», мечтает даже «говорить с акцентом», чтобы не походить на «тупую массу». Выбор шляпы по значимости, напряженности напоминает обряд посвящения и одновременно фокус, аналогичен выбору невесты/судьбы. Анатолий и обращается со шляпой, как с возлюбленной, ласкает, гладит, любит. «Вождеделение шляпы» напоминает «соитие с шинелью» Акакия Акакиевича, но если у Н. Гоголя переживания исходят от дьявольского начала<sup>15</sup>, то В.Шукшин настаивает на ответственности за происходящее самого героя. Шляпа превращается в «продолжение человека», становится аналогом души. Вместе с головным убором приобретается 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»<sup>16</sup>. 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 Князевым (*Штрихи к портрету*). Пока крестьянин рядится в «цивилизейшин» (так Анатолий называет шляпу), учитель с глазами, «как у черта», предлагает «пройтись босиком по селу», их пути принципиально не совпадают. Образ сельского интеллигента маркирован мефистофелевскими 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 соблазняет иными, нездешними, ценностями. Так, пространство магазина совмещается с пространством **подиума, выставки и ресторана.**

<sup>14</sup> В.М. Шукшин, *Собр. соч.*, т. 4, с. 444.

<sup>15</sup> Р. Лахман, *Дискурсы фантастического*, Москва 2009, с. 152.

<sup>16</sup> В.М. Шукшин, *Собр. соч.*, т. 4, с. 444.

В рассказах второй половины 1960-х годов повторяется сюжет демонстрации мод: *Внутреннее содержание* (1967), *Два письма*, *Случай в ресторане*, связанный для наблюдателя с мотивами ожидания Праздника и одновременно неловкости, шутовства, эксцесса. Попытки главного героя преодолеть границу сцены/подиума означены фокусом, ряженым (приобретаются, как правило, экзотические в деревне шляпа, темные очки, «заграничная рубашка»), которые приводят к конфузу, скандалу, смерти или раскаянью. Причем, у В. Шукшина это не просто игра, а отражение изменившегося сознания/мира, герой в новом облике старается говорить, ходить, думать иначе: «Я какие-то стихи дурацкие читал, а ты, помню, стал на руки и прошелся»<sup>17</sup> (*Два письма*).

Важнейшим локусом непубличного городского пространства является в творчестве В. 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 в сторону личного самоосознания, персонаж остро нуждается в обществе, зрителях, внимании к собственному облику (любопытство к моде) и поступкам. В деревне человек привыкает жить на виду, город страшит его забвением, одиночеством. Фиктивность собственного городского бытия ощущают почти все сокровенные шукшинские герои. Колька Паратов из рассказа *Жена мужа в Париж провожала* фактически оказывается в городской квартире, как в западне, заканчивает жизнь самоубийством. Единственной отдушиной для него становится отчаянный танец во дворе как акт телесного освобождения. 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.

Поздний В. Шукшин уже не разделяет надежд сокровенного героя на возможное спасение в деревне, фабула демонстрирует обратное: деревенский мир, скрепленный родовой памятью, ритуалом, оказывается нечувствительным к личностным проблемам. Более того, сельская жизнь, активно усваивающая законы цивилизации, теряет органику, что и демонстрируют рассказы *Непротивленец Макара Жеребцов* (1969), *Свойка Сергей Сергеевич*, *Срезал* (1970). Деревня-дом в своем исконном охранительном смысле перестает существовать, нет места, куда еще можно вернуться.

<sup>17</sup> Там же, с. 186.

В зрелых рассказах В. Шукшина **городская квартира** чаще ассоциируется с западной, домовиной, углом (*Жена мужа в Париж провозжала, Чередниченко и цирк, Пьедестал*), местом соблазна, греха (*Други игрищ и забав*, 1974; *Привет, Сивому!*, 1974). Приватное пространство не выполняет своих главных охранительных и гармонирующих 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 В. Шукшин испытывает героев, награждая их теми знаками благополучной жизни, к которым они 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* (1973) при знакомстве с женщиной радуется, что она импонирует обстановке в его квартире, буквально подходит к мебели: «Вот к ней-то “роджерс” подойдет. Мы бы с ней организовали славное жильё»<sup>18</sup>.

В рассказе *Ночь в бойлерной* (1974), где сходятся основные мотивы, символы всего творчества В. Шукшина, идея цивилизации фокусирует структуру текста. В экспозиции намечен образ современного мира – «громادного домины», «сколько там людей разных!». Герои с растревоженной душой совершают побег из квартир-углов к сторожу Максимычу, в подвал: «А с душой куда? Где тебя послушают, посочувствуют? К дяде Ване, в бойлерную»<sup>19</sup>. 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 про-

<sup>18</sup> В.М. Шукшин, *Собр. соч.*, т. 5, с. 190.

<sup>19</sup> Там же, с. 288.

странстве цивилизации относительно свободным местом представляется абсолютный «низ» (двор, котлован). Для 1970-х годов, когда рассказ создается, пространство андеграунда имеет статус пространства духовного самоосуществления интеллигенции<sup>20</sup>, у В. Шукшина, напротив, в его центре – подчеркнуто простой человек, сторож.

Сторож – фигура неоднозначная, корреспондирующая с образом вахтера-Цербера и «батюшки», карнавалю «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<sup>21</sup>.

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 В. 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 реальных дорог просто нет.

<sup>20</sup> *Материалы «круглого стола» «Андеграунд сегодня и завтра», «Знамя» 1998, № 6, с. 172-199.*

<sup>21</sup> В.М. Шукшин, *Собр. соч.*, т. 5, с. 288.

Рассказ *Ночью в бойлерной* отчетливее других выражает идею обреченности городской культуры, лишенной витальной энергии, опоры в бытии. Ночной «доминой», 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 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 сюжету *Капитанской дочки* А. Пушкина, где мотив дарения «заячьего тулупчика» имеет охранительный, сказочный смысл, предваряет череду дарений, создающую атмосферу единения мира, в котором живы милосердие, человечность. В произведении В. 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»<sup>22</sup>. В подтексте рассказа идет спор современного автора с гуманистической трактовкой

<sup>22</sup> Там же, с. 298



отечественной классики о перспективности жеста доброй воли<sup>23</sup>, который воспринимается теперь исключительно в цирковой проекции. Так, через диалог с великой русской литературой (в рассказе очевидно на переключку с *Героем нашего времени* Ю. Лермонтова и *Дядей Ваней* А. Чехова), осуществляется и самоидентификация писателя.

Дом в его подлинном, духовном смысле в городе вряд ли возможен, символически его место занимают **гостиницы, общежития, постоянные дворы** как временное, облегченное жилье, свободное от груза 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. Рассказ *Пост скриптум* (1972) написан от лица чудака, угодившего в самый центр цивилизации – Санкт-Петербург. 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 В. Шукшина к «современным вещам» как знакам новой жизни, коммуникации уже отмечался критикой<sup>24</sup>. В произведениях мастера нет сакрализации «старых вещей», сохраняющих древние смыслы (что отличает прозу традиционалистов<sup>25</sup>), 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. Механизм функциони-

<sup>23</sup> Переключка с пушкинским мотивом существенна в романе Ю. Домбровского «Факкультет ненужных вещей», о чем сделан доклад Т.Л. Рыбальченко на Международной научной конференции «Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе» 23 марта 2011 года в Институте филологии СО РАН.

<sup>24</sup> Т.А. Рытова, «Вещи» как знаки поколений в рассказах В. Шукшина, [в:] *Творчество В.М. Шукшина в междисциплинарном культурном пространстве. Материалы VIII Всероссийской юбилейной науч. конф.*, Барнаул 2009, с. 220–229.

<sup>25</sup> См.: Н.В. Ковтун, «Деревенская проза» в зеркале *Утопии*, Новосибирск 2009.

рования вещей, процесс «деланья вещи» герои осваивают без труда: Санька, нежившийся в «спальне из карельской березы», вернувшись, сообщает: «счас я себе делаю кровать из простой березы...»<sup>26</sup> (*Версия*, 1973); чудик, изучивший вещи в гостиничном номере, уверен: «Принцип работы этого окна я вроде понял», и жалюзи готов «сделать из длинных лучинок»<sup>27</sup> (*Пост скриптум*). В подтексте образа крестьянина – идея мастерства, одна из ключевых для поэтики В. Шукшина. Творчество деревенских самородков в ранних текстах соотносилось с постижением тайн русской истории (*Стенька Разин*, 1962) и духа (*Мастер*, 1971), в пределах современной культуры мастер только ремесленник, виртуоз-клоун, повторяющий чужие образцы на потеху публике. Отречение от дара (вольное или невольное) превращает самого творца в вещь, «чертову куклу», возвращает не к алтарю – «к ларьку». Интересно, что практичный крестьянский ум поражают не тонкость исполнения деталей подлинной роскоши, не ценность картин, не величие архитектурных ансамблей, но небывалые в деревне туалеты и ванны, оформленные цветным кафелем.

«Новые вещи» внутренне противоречивы, зачастую нелепы (огромных размеров сувенирная зажигалка), 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-магушка»<sup>28</sup>. В этом же контексте развивается сюжет рассказа *Крыша над головой* (1970), построенный как обсуждение пьесы о советском времени, персонаж которой подпадает под влияние родственников-мещан, затем раскаивается, отрекается от собственной избы, пытаясь то спалить ее, то отдать под колхозные ясли. Слушатели, уже свободные от идеологических догм, так и не могут решить фундаментальный вопрос: «Где будет жить Иван?». Герой оказывается равно чужд как культуре предков, так и цивилизационным устремлениям. В текстах городские вещи-безделушки, уместные в бутафорских пределах, не имеют отношения к потребностям живой жизни. Кормит горожан базар, куда те же Иваны везут «картошку, капусту и всю прочую дребедень». Символом цивилиза-

<sup>26</sup> В.М. Шукшин, *Собр. соч.*, т. 5, с. 151.

<sup>27</sup> Там же, с. 37.

<sup>28</sup> Там же, с. 39.

ции в рассказах становится Петербург – самый умышленный город в отечественном культурном пространстве, связанный с деянием Петра-Антихриста<sup>29</sup>. Уже Н. 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 сделали ни тем ни другим<sup>30</sup>.

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 скриптум*. В итоговых текстах позиция автора усложняется, боль за обделенность Ивана-дурака соседствует с осознанием необходимости духовного мужания, просветления нации. В. Шукшин как человек своего времени уже не мог не признавать и силу «высоколобых» интеллектуалов, хотя пророчески угадывал ее неоднозначность.

Итак, образ цивилизации в творчестве В. Шукшина представляет собой набор **вещей-символов**, присутствующих в деревне и «контекстуально» отсылающих к образу города; **устойчивых мотивов** и **локусов**, описание которых в разные периоды творчества неоднозначно. В ранних текстах фиксируются детали, штрихи, предметы, означающие иномир, чаще всего это техника<sup>31</sup>, телевизор, радио, бухгалтерские счета, книги, через которые устанавливают связи или сводят счета (*Племянник главбуха, Критики*, 1963). 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

<sup>29</sup> Б.А. Успенский, *Избр. тр. В 2 т. Семиотика истории. Семиотика культуры*, Москва 1994, Т. 1, с. 54.

<sup>30</sup> Н.В. Гоголь, *Полн. собр. соч., Письма 1820-1835*. Москва 1940, Т. 10, с. 139.

<sup>31</sup> С.М. Козлова, *Техника, [в:] Творчество В.М. Шукшина в современном мире. Эстетика, диалог культур, поэтика, интерпретация*, Барнаул 1999, с. 212-214.

самоутверждения. В позднем творчестве автор фиксирует и обратный процесс – тоскующие по аутентичности бытия горожане стилизуют обстановку квартир под деревенские избы. В их представлении картины сельского быта совпадают до мелочей, столь же однотипно представление недавних крестьян о роскоши цивилизации.

На паркет настелили плах, обстругали их – и все, даже не покрасили. Стол – тоже из досок сколотили, вдоль стен – лавки, в углу – лежак. На лежаке никаких матрасов, никаких одеял... Лежит кошма и тулуп – и все. Потолок паяльной лампой закоптили – вроде по-черному топиться. Стены горбылем обшили...<sup>32</sup> (*Мастер*).

Город как место действия, хронотоп реализуется в нескольких направлениях: явление в пределы цивилизации деревенского чудика, связанные с этим личностные 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 представительств. 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 Чередниченко только забава, для Игнахи – способ самоутверждения, профессия (*Игнаха приехал*), для преобразователя Князева – идеальная форма бытия, где достигнуто равновесие ожиданий и затрат (*Штрихи к портрету*). ВДНХ вызывает спокойный интерес у студента в рассказе *И разыгрались же кони в поле*, но для его отца – председателя колхоза – это насквозь фальшивый мир, исключаяющий присутствие живого, подлинного.

Городские локусы, вещно-предметные знаки обнаруживают в мире В. Шукшина полисемантическую, своеобразно вписываясь в художественную картину мира. Автор понимает бытие как процесс, вечное движение форм, диктующее взаимнообратимость явлений, взаимопроницаемость пространств: «Шукшин никогда и не о чем не высказывается однозначно. Или “да”, или “нет” – это не его метод.

<sup>32</sup> В.М. Шукшин, *Собр. соч.*, т. 5, с. 163.

Живое противоречие в суждениях и поступках»<sup>33</sup>. Сокровенный герой в меняющемся мире существует на границах, перекрестках, находится в состоянии постоянного движения, принадлежит стихии времени, принципиально неукоренен.

В отличие от органического уклада деревни, опирающегося на исторический опыт, традиции, цивилизация умышленна, лишена подлинной глубины и высоты, ее бутафорская природа требует соответствующего наполнения: куклы и механизмы вытесняют живое. Портреты горожан подчеркнута гротескны, маркированы устойчивыми приметам: золотые коронки и украшения, очки, заграничные костюмы, мундиры или шубы, но самой востребованной деталью маскарада становится **шляпа/колпак**. Функционально обыватели напоминают клоунов на манеже, наделены красным носом, огромными бородавками, рыжими волосами, нарочито бледными лицами с ярко накрашенными губами. Их, как правило, отличают полнота, обрюзглый вид, необычайная суетность, напоминающая жесты мелкого беса (еще протопоп Аввакум указывал на тучность, чревоугодие соблазнительей «святой Руси»).

В поздних текстах эксцентричность героев ретушируется, образы обретают большую глубину, символический ореол, неоднозначность. В судьбе отдельного персонажа автор проявляет будущее страны. Расширяется интертекстуальное поле рассказов, вечные проблемы, над которыми размышляла русская классика, ее высокие философствующие герои, теперь отданы на откуп деревенскому чудика, обретают необычную напряженность, трагическую окраску. Важнейшей идеей В. Шукшина и становится идея единения Руси, поиск 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.

<sup>33</sup> Е. Черносвитов, *Пройти по краю*. В. Шукшин: Мысли о жизни, смерти и бессмертии, Москва 1989, с. 20.

## SUMMARY

***Hut – apartment – crossroads: the question of self-determination of the characters in the V. Shukshin's late texts***

This article is devoted to a very important problem of Shukshin's oeuvre. It is the problem of self-determination of the inmost hero, who longs for the celebration of the soul, who is already closed to the limits of the village, but the city horrifies him with loneliness, forgetfulness, stiffness requirements to person. The article examines the image of the city, which is lining up in the minds of the characters, the narrator and the author. The concept of modern civilization is seen in several ways: symbols of things that are present in the village and "contextually" refers to the image of the city (most often it is television, radio, accounts, books, and through that establish relationships or to settle scores); sustained motives and the unit spaces description, which are filled unequally in different periods of art. The author understands existence as a process, as a perpetual motion of forms, which dictates an interconvertible character of developments and interpenetration of spaces. His hero is tested by the city, the situation "city – village" acquires an existential nature, strains, symbolic nature.

Keywords: Shukshin, stories, civilization, village, hidden hero.

Ключевые слова: Шукшин, рассказы, цивилизация, деревня, сокровенный герой.