

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Андреев Л. Дневник Сатаны // Леонид Андреев. Иуда Искариот. Дневник Сатаны: повести. Рига: Артава, 1991. С. 59–174.
2. Блок А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Художественная литература, 1963. Т. 8: [Письма].
3. Зозуля Е. Д. Рассказ об Аке и человечестве // Lib.ru/Классика [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://az.lib.ru/z/zozulja\\_e\\_d/text\\_1919\\_rasskaz\\_ob\\_AKE.shtml](http://az.lib.ru/z/zozulja_e_d/text_1919_rasskaz_ob_AKE.shtml)
4. Лавренова О. А. Пространства и смыслы: семантика культурного ландшафта. М.: Институт Наследия, 2010.
5. Пильняк Б. Повесть непогашенной луны: Рассказы. Повести. Роман. М.: Правда, 1990. С. 9–47.
6. Тарасов-Родионов А. Шоколад. Фантастическая повесть // Трудные повести. М.: Молодая гвардия, 1990. С. 211–320.
7. Эренбург И. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников... // Эренбург И. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М., 1990. С. 217–452.

Александр  
Иванович  
КУЛЯПИН

## ХРОНОТОП ВОКЗАЛА В ПРОЗЕ В. М. ШУКШИНА<sup>1</sup>

*Хронотоп вокзала занимает в прозе Шукшина существенное место. Вокзал в художественном мире писателя и режиссера — чаще всего локус публичного одиночества, где невозможна никакая коммуникация. На вокзалах и в поездах шукшинские персонажи, как правило, перестают быть собой, превращаясь в обманчиков и самозванцев. Характерно, что даже тогда, когда Шукшин вроде бы ориентируется на положительный спектр семиотического потенциала вокзального хронотопа, без изрядной доли негативных коннотаций он обойтись все же не может.*

*КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:* хронотоп; мотив, символ, образ, персонаж, семиотика художественного пространства.

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

<sup>1</sup> Исследование выполнено в рамках проекта РГНФ № 16-14-22001 «Семиотика пространства в региональной литературе: особенности геопоэтики В. М. Шукшина».

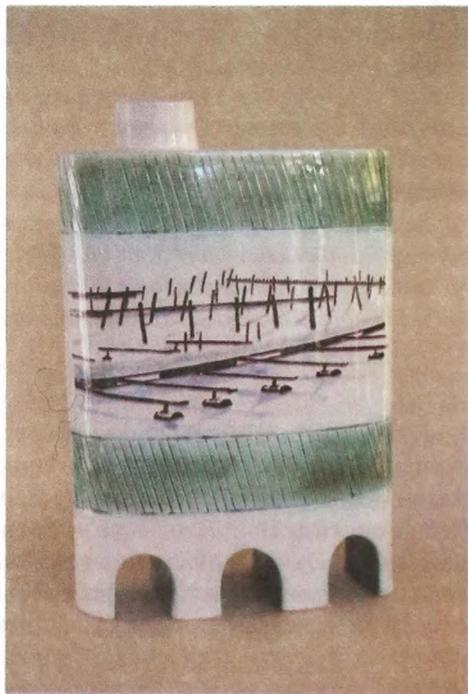
Второй раз человеком без определенного места жительства Шукшин сделался в начале 1960-х гг. после окончания института. «Шукшин остался в столице исключительно на свой страх и риск, — описывает этот этап жизни писателя Д. В. Марьин. — Без прописки, без дома, без постоянной работы — для него вновь наступила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

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

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

С. Н. Лашова, анализируя хронотопы прозы М. Шишкина, определяет вокзал как «место принятия решений», «конца или начала пути» [Лашова 2010: 185]. В реальности вокзал, разумеется, никогда не становится концом пути: едут не на вокзал, а домой, к родственникам, на отдых и т. д., но в литературе возможно все. Для шукшинского героя вокзал действительно может стать конечной точкой маршрута. Так, например, именно на вокзале оборвется дорога домой героя рассказа «Медик Володя» (1972).

Возвращение домой для Володи Прохорова — праздник. С этого рассказ и начинается: «Студент медицинского института Прохоров Володя ехал домой на каникулы. Ехал, как водится, в общем вагоне, ехал славно. Сессию сдал хорошо, из деревни писали, что у них там все в порядке, все здоровы — на душе у Володи было празднично» [Шукшин 2014, VI: 81]. Однако город не опускает от себя Володю. Притя-



И. Герман. ВАЗА «ЗИМНЯЯ ГАВАНЬ». 2009. Фаянс

жение городской культуры столь велико, что герой застревает на полпути к родной деревне. В поезде, то есть в локусе, принципиально не привязанном ни к какой почве, Володя наконец-то решается преодолеть свои комплексы сельского жителя и разыгрывает перед едва знакомой девушкой «нарядную роль» «чуть ли не кутилы и циника» [Шукшин 2014, VI: 82]. Пользуясь выражением Ю. Левинга, можно сказать, что шукшинский герой «действует в рамках полудозволенности, подразумеваемой скользящим пространством» [Левинг 2004: 147].

По ходу разговора постепенно проясняется, что ни для Володи, ни для Ларисы возвращение домой невозможно. Лариса жалуется на испортившиеся отношения с бывшими подругами: «Вот так, знаете, обвалюно». — «Этого надо было ожидать. Это — один к одному. <...> Разошлись дороги...» — растолковывает Володя [Шукшин 2014, VI: 82–83]. Следствием разрыва всех связей с малой родиной становится робинзоада. Родная деревня в сознании героев рассказа трансформируется в необитаемый остров. Володя фантазирует на тему «с милой рай и в шалаше»: «Поставим шалаш и...» — «Как Робинзоны... на этом... да?» — подхватывает Лариса [Там же, VI: 84]. Употребление слова Робинзон во множественном числе — нонсенс. Шалаш построен не будет. Удел современного человека — абсолютное одиночество. Володя и Лариса переживают это состояние на вокзале. Станция, на которую они приезжают — конечная: дальше поезд «никуда не шел» [Там же, VI: 85]. Уже в самом начале своего жизненного пути Володя оказывается, по сути, в тупике, сам того не осознавая.

В заключительной сцене рассказа Володя сидит на чемодане в уголке зала ожидания, надеясь, что Лариса уедет к себе в деревню первым же автобусом. Герой мучительно переживает свой вчерашний позор, но утешается мыслью: «Зато он все равно дома» [Там же, VI: 86]. Володя невольно называет вещи своими именами. Вокзал он воспринимает как дом. Отныне для него, застрявшего между двумя мирами, вокзал — это и есть дом.

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

«Он оделся и пошел на вокзал — к людям.

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

Вокзал, наверное, единственное место, где Максим может «отвязаться от страшного наваждения» [Шукшин 2014, III: 192], но покой, обретенный в столь беспокойном месте, конечно, очень непрочен. Вместо реального возвращения на родину шукшинский герой утешается иллюзией.

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

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

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

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

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

— А при чем тут Америка-то?

— А при чем Магадан?» [Там же].

Общие контуры шукшинского замысла будущего рассказа отчетливо всего проявляются в предварительной рабочей записи: «А я погляжу... Как человек долго мыкался в жизни, мучился, неустроенный. Потом возымел

желание устроится куда-нибудь на вокзал и смотреть, как люди не могут достать билет, стоят сутками в очередях, спят на полу, опаздывают на поезд... Какая-то холодная мстительная ярость и злое удовольствие» [Шукшин 2014, VI: 346]. Рассказ «Выбираю деревню на жительство» к такой упрощенной схеме свести, конечно, нельзя. Немаловажно, однако, что Николай Кузовников нуждается в психологической сверхкомпенсации не меньше, чем «неустроенный» из наброска к рассказу, пусть у него эта потребность и реализуется совсем иначе.

Кузовников категорично противопоставляет вокзал базару. «— Спокойно, мужики, <...> мы же не на базаре», — говорит он [Там же, VI: 169]. В действительности между вокзалом и базаром в данном случае больше сходств, чем различий. Как ни стараются случайные знакомые Кузовникова предстать перед ним «добрыми, простодушными, бесхитростными, бескорыстными» [Там же, VI: 171], их речи все время сбиваются на тему купли-продажи.

Базар и магазин в произведениях Шукшина неизменно связываются с мотивом обмана [Куляпин 2015: 62]. Вокзал — это тоже зона тотальной лжи и притворства. Каждую субботу «последние лет пять-шесть» Кузовников, в сущности, разыгрывает на зале ожидания одну и ту же пьесу собственного сочинения. Он одновременно и режиссер этих полуимпровизированных представлений, и актер, исполняющий главную роль. Окружающие постепенно тоже втягиваются в игру, непроизвольно стараясь попасть в тон Кузовникову: «И тут — незаметно для себя — начинали слегка врать друг другу. Это как-то само собой случилось <...>» [Шукшин 2014, VI: 170].

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

Николай Кузовников ездит на вокзал по субботам, по окончании рабочей недели. Эти посещения, в какой-то степени, заменяют ему церковную службу и еженедельную исповедь. Герою необходимо «выговориться»: «И дорого это было Николаю Григорьевичу вот эти слова про достоинство человеческое и про покой, и нужно, и больно, и сладко было кричать их... Иногда даже замолкали вокруг, а он один — в дыму этом, в запахах — говорил и кричал. Ему искренне сочувствовали, хотели помочь» [Шукшин 2014, VI: 172]. Разумеется, принародная исповедь Кузовникова — всего лишь спектакль, разворачивающийся, к тому же, не в сакрализованном локусе, а в курилке, «возле туалета», где «всегда — днем и ночью — полно, дым коромыслом и галдеж стоит непрерывный» [Там же, VI: 167]. Запахи этого места меньше всего напоминают «дым фимиама», зато с атмосферой адских мучений ассоциация была бы тут вполне уместна.

На вокзалах и в поездах почва, буквально, уходит из-под ног шукшинских персонажей, и они, как правило, перестают быть собой, превращаясь в обманщиков и самозванцев. Скромный Володя Прохоров прикидывается завязтым Дон Жуаном («Медик Володя»), инвалидный пенсионер, маляр-шабашник Малафейкин — генералом («Генерал Малафейкин»), вор — инженером-конструктором («Печки-лавочки») и т. п.

«Ломаются и искажают себя» «на перроне небольшой станции городка “Н”» персонажи этюда «Глаза» [Шукшин 2014, IX: 8, 9]. Особенно фальшиво ведет себя новобранец, сияясь для чего-то надеть на себя маску романтического злодея:

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

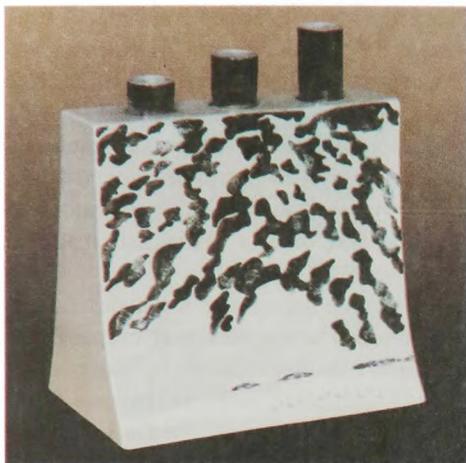
Будущий флотский хочет зачем-то казаться страшным и сильным, он напрягает грудь, играет желваками и не расправляет хмурых бровей, только глаза его, светлые и наивные, никак не могут налиться кровью и всех спрашивают: “Ну что, страшный я?”» [Там же, IX: 8–9].

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

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

Иван Расторгуев («Печки-лавочки») в очереди за железнодорожным билетом проявляет «какую-то странную, несвойственную ему говорливость»: «Он думал, что в очереди <...> надо быть оживленным» [Шукшин 2014, V: 256, 257]. Иван пытается завязать разговор с человеком в шляпе, но получает неожиданно резкий отпор: «Слушайте, неужели охота говорить при такой жаре?» [Там же, V: 257].

В вокзальной толпе одиночество потерянного человека ощущается острее всего. В финале второй книги романа «Любавины» запутавшаяся в любовных изменах Мария Родионова бежит из родной Баклани. За десять минут до отхода поезда перед мысленным взором провожающего ее Ивана



*И. Герман. ПРОТАЛИНЫ. 2009. Фаянс*

Любавина возникает картина, символически представляющая ее будущее: «Иван представил ее, одинокую, на вокзале в большом каком-то городе, торопливо и жадно оценивающие взгляды сытых прохиндеев...» [Шукшин 2014, II: 457].

Знакомство Егора Прокудина с Губошлепом («Калина красная») происходит также на вокзале. В «малине» Губошлеп весьма манерно описывает свою первую встречу с Егором: «— Я вспоминаю один весенний вечер... — заговорил Губошлеп. И все стихли. — В воз-

духе было немножко сыро, на вокзале — сотни людей. От чемоданов рябит в глазах. Все люди взволнованы — все хотят уехать. И среди этих взволнованных, нервных сидел один... Сидел он на своем деревенском сундуке и думал горькую думу. К нему подошел некий изящный молодой человек и спросил: “Что пригорюнился, добрый молодец?” — “Да вот... горе у меня! Один на земле остался, не знаю, куда деваться”. Тогда молодой человек...» [Там же, VI: 214].

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

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

орет весело на бегу: “Давай, бабка, кочегарь, а то на буфере поедешь!” И не мелькнут потом среди деревьев первые избы его деревни. Не пахнет кизячным дымом... Не встретит мать на пороге привычным: “Приехал. Как она там?” И не ответит он, как привык отвечать: “Все в порядке”. — “Ну, слава богу”» [Шукшин 2014, III: 35]. Воображаемая картинка далеко не идиллична, но вокзальная суэта и хаос, так пугавшие героев других произведений Шукшина, в рассказе «Ваня, ты как здесь?!» почти полностью редуцируются. Пронька ведь не затерян в чуждой ему толпе, напротив, он частичка единого коллективного организма.

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

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Куляпин А. И. Продавцы против покупателей: хронотоп магазина в художественном мире В. М. Шукшина // *Филология и человек*. 2015. № 2. С. 62–68.
2. Лашова С. Н. Хронотоп в прозе М. Шишкина // *Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты*. Чита, 2010. С. 184–188.
3. Левинг Ю. Вокзал–Гараж–Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. 400 с.
4. Марьин Д. В. Несобственно-художественное творчество В. М. Шукшина: системное описание. Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 2015. 389 с.
5. Он похож на свою родину: земляки о Шукшине. Барнаул: Алтайское кн. изд-во, 1989. 248 с.
6. Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство // *Литературный энциклопедический словарь*. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 487–498.
7. Шукшин В. М. Собр. соч.: в 9 т. Барнаул: Изд. дом «Барнаул», 2014.