

А. И. Куляпин

*Ишимский государственный педагогический институт
(филиал Тюменского государственного университета)*

Хронотоп ресторана в художественном мире В. М. Шукшина

Аннотация. В художественном мире Шукшина возникает четкая оппозиция: манящий, но почти недостижимый городской ресторан – демократичная сельская чайная.

Молодежная субкультура постоттепельного периода формировалась под непосредственным влиянием западного искусства XX в. Шукшин открыто иронизирует над стремлением вести себя подобно героям романов Хемингуэя и Ремарка. В произведениях писателя, пародирующих молодежно-исповедальную прозу шестидесятых годов, хронотоп ресторана устойчиво увязывается с мотивами лицедейства, фальши, обмана и самообмана.

Сельская чайная в отличие от городского ресторана – место встречи людей близких, хорошо знающих друг друга. В этом хронотопе развитие сюжетной коллизии обязательно сопряжено с появлением чужака. Ранний Шукшин, ориентированный на поэтику соцреализма, охотно приписывает конфликтам в чайной идеологическое значение. В зрелом творчестве писателя намечается тенденция к мифологизации ресторанных инцидентов.

Апогей семиотизации хронотопа ресторана в творчестве Шукшина – сцена шабаша из киноповести «Печки-лавочки».

In the artistic world of Shukshin there arises a distinct opposition: an alluring, but almost unattainable city Restaurant versus a democratic Rural Pub.

The youth subculture of the post-thaw period was formed under the direct influence of the Western 20th century art. Vasily Shukshin mocks openly at the desire to behave oneself like the heroes of the novels by Hemingway and Remarque. In Shukshin's works that parody the youth-confessional prose of the 1960s the chronotop of the restaurant is consistently linked with the motifs of hypocrisy, falseness, deception and self-deception.

The Rural Pub, unlike the city restaurant, is the meeting place for closely related people who know one another well. In this chronotope the development of the storyline conflict necessarily involves the emergence of a stranger. The early Shukshin oriented to the poetics of socialist realism ascribes readily an ideological meaning to conflicts at the rural Pub. The writer's later works display the tendency toward the mythologization of the restaurant incidents.

The apogee of the restaurant chronotope semiotization in the works by Shukshin is the scene of a Sabbath from the film «Stoves and Benches».

Ключевые слова: Советский кинематограф, режиссерский прием, роль, фактура актера, эпизод, ситуация, популярный киносюжет, рассказ, цитата, аллюзия.

Soviet cinematograph, film director's strategy, part, actor's appearance, episode, situation, popular movie plot, story, quotation, allusion.

УДК 82...Шукшин.07

Контактная информация: ул. Ленина, 1, Ишим, 627750; +7 (345 51) 2 19 41; iskander58@mail.ru

Традиционное противопоставление ресторана, заведения элитарного, организованного по европейским образцам, трактиру, предназначенному для простонародья, в XX в. исчезло. Однако отменить иерархию предприятий общественного питания невозможно в принципе, и советская система лишь подтвердила это правило. Наряду с разного рода рюмочными, закусочными, пивными для публики попроще, в 1960–1970-х гг. существовали рестораны и бары, доступные далеко не каждому. Ни о каком равенстве в этой сфере говорить, безусловно, не приходится. Шукшина, правда, волновало не столько социальное и имущественное расслоение городского населения, сколько неравенство города и деревни. В его художественном мире возникает четкая оппозиция: манящий, но почти недостижимый городской ресторан – демократичная сельская чайная.

Санька Журавлев из рассказа «Версия» (1973) сообщает землякам неправдоподобную историю о своих приключениях в городе. Их завязкой служит посещение ресторана. Санька якобы, не заметив, «что зал отделяет стеклянная стена – пошел прямо на эту стенку. И высадил ее. Она прямо так стоймя и упала перед Санькой и со звоном разлетелась в куски» [Шукшин, 1989, с. 369]. Чтобы попасть в сказочный мир *dolce vita* герой должен буквально пройти сквозь стену. Впрочем, на деле стена, отделяющая его от красивой жизни, хоть и прозрачна, но непроницаема. Это доказывает попытка Саньки повторить свой подвиг уже в реальности. Когда они с Егоркой Юрловым, сломав дверь, вторгаются в шикарную городскую квартиру, то вместо ожидаемого праздника их ждет арест на пятнадцать суток.

Грезы Саньки Журавлева, несомненно, навеяны западным кинематографом. «Чего только моя левая нога захочет, я то немедленно получаю», – хвастается Санька, и при этом иллюстрирует всемогущество влюбленной в него директрисы ресторана одним-единственным примером. «А вот я видел в кино, – выражает он предел своих мечтаний, – наливает человек немного виски в стакан, потом туда из сифончика... Ты можешь так?» [Там же, с. 371].

Молодежная субкультура постоттепельного периода формировалась под непосредственным влиянием западного искусства XX в. В частности, повальное увлечение молодежи шестидесятых годов Ремарком и Хемингуэем внесло в традиционное русское пьянство сильный эстетский элемент. Шукшин над стремлением вести себя подобно героям романа «Фиеста» откровенно иронизирует. Юнцы из его рассказа «Мечты» (1973) могут сколько угодно делать вид, «что – вот: молодые, беспечные – “бродят”. Как там у Хемингуэя (у Хэма)? Зашли в одно место – выпили, зашли в другое место – выпили...» [Там же, с. 475]. Но все, конечно, понимают невозможность такого беззаботного фланирования в условиях советского, как тогда шутили, ненавязчивого, сервиса: «...для того, чтоб сюда (в гостиничный ресторан. – А. К.) войти с улицы, надо отстоять в очереди, где вся беспечность улетучится» [Там же]. Окончательно развенчивает смешную и нелепую игру в джентльменов предположение рассказчика о том, что оплачена она кражей книг: «...кто-то из них в дедовой библиотеке приделал ноги четырехтомнику Даля...» [Там же]. Продажа «Толкового словаря живого великорусского языка» ради похода в ресторан – это, в данном контексте, отречение от национальной культуры, от живого русского слова.

Не вызывает сомнений наличие пародийной струи в повести-сказке «Точка зрения» (1974). «Объектом пародирования оказывается, – пишет А. О. Большев, – “молодежно-исповедальная проза” 50–60-х годов – причем не какой-то конкретный текст, не приемы или стилевые особенности, а сам метод “исповедальщиков”, их мироощущение» [1992, с. 41]. Следует добавить, что Шукшин не ограничивается пародированием молодежной прозы. В карикатурном виде представлены в повести и штампы соцреализма. Ресторан как символ определенного образа жизни возникает именно на стыке двух стилевых пластов: молодежно-исповедального и соцреалистического. Насквозь положительный Дед из оптимистической версии сюжета отправляет уличенного в мещанских, собственнических интересах Жениха в ресторан. «Можете идти в ресторан!» – презрительно бросает он морально разложившемуся Анджу-Андрюше [Шукшин, 1986, с. 351].

В рассказе «Медик Володя» (1972) визит в ресторан должен увенчать процесс превращения скромного деревенского паренька в городского «кутилу и циника» [Шукшин, 1989, с. 331]. Характерно, что и этот рассказ до предела насыщен мотивами игры, притворства, обмана.

Ресторан можно с полным основанием отнести к тому типу хронотопов, где «совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека» [Бахтин, 1986, с. 281]. Только надо учитывать, что кризисы и падения в мире Шукшина настоящие, а обновления и воскресения мнимые.

Отчаянную, но явно запоздалую, попытку изменить свою судьбу предпринимает старичок из рассказа «Случай в ресторане» (1967). Подвыпив со случайным знакомым, он горько сожалеет о никчемности прошедшей жизни: «– Ах, как я бездарно прожил, Ваня! Как жалко... Я даже не любил – боялся любить, ей-богу» [Шукшин, 1988, с. 279]. Фантомность существования старичка подчеркнута его чуть ли не патологической привязанностью к ресторану, в искусственном пространстве которого он изживает свое одиночество. Старичок воображает ресторанный певицу, совсем ему незнакомую, дочь: «Мне вот она, – кивнул в сторону оркестра, где только что пела девушка, – дочерью, знаете, кажется. Люблю ее, как дочь. И ужасно боюсь за ее судьбу» [Там же, с. 277].

За столиком ресторана у героя появляются иллюзорные надежды на перемены участи. Связаны они с Сибирью. В течение вечера старичок трижды пафосно возглашает: «В Сибирь!» [Там же, с. 280, 281].

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

Шукшин воспроизводит ядерные компоненты магистрального сюжета русского романа, хотя и в демифологизированном виде. На роль учителя жизни простодушного бригадира лесорубов назначает сам старичок (что немаловажно – бывший учитель рисования), а самое главное – в Сибири героя ждет не новая жизнь, а смерть: «В Сибирь, Ваня!.. Я хоть помру по-человечески, – бормотал старичок» [Шукшин, 1988, с. 281].

Сибирь в рассказе необъятна, она простирается от Урала до Тихого океана. Знакомая, герои ведут почти абсурдный диалог:

«– Сибиряк?

– С Урала.

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

– Где?

– Во Владивостоке.

– А-а. Не доводилось там бывать» [Шукшин, 1988, с. 276].

За такое вольное обращение с географией ответственен, понятно, не столько автор, сколько герой рассказа. Его восприятие пространства меняется в зависимости от настроения и по мере нарастания опьянения. В начале ресторанный зал слишком велик для маленького старичка. Текст открывается фразой: «В большом ресторане города Н. сидел маленький старичок с голой опрятной головкой, чистенький, тихий, выглаженный» [Там же, с. 274]. С появлением лесоруба Семена большой зал уже кажется старичку тесным: «Прилетаете сюда, как орлы... Из какой-то большой жизни, и вам тесно здесь... Тесно, я чувствую» [Там же, с. 277]. После нескольких рюмок герой и себя самого тоже ощущает птицей, запертой в клетку. «Орел!.. Улетим в тайгу. Улетим... В Сибирь!», – предается он пьяной фантазии [Там же, с. 280].

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

К новой жизни старичок, как и герои рассказа «Версия», хочет прорваться, выбив запертые двери. Перед гостиничным номером он просит Семена: «Знаешь, не надо ключом – дай ногой разок. <...> Умоляю: садани хорошенько. Мы потом заплатим» [Там же, с. 281]. Любопытно, что Шукшин еще раз обратится к образу выломанных дверей, и опять же в связи с темой ресторана, в рассказе «Владимир Семеныч из мягкой секции» (1973).

Жизненная ситуация Владимира Семеныча как будто противоположна той, в которой оказался старичок из «Случая в ресторане». «Лучше бы я ошибался, лучше бы пил, – может, смелее был бы», – сокрушается старичок [Там же, с. 280]. Владимир же Семеныч, наоборот, недавно бросил пить и очень этим гордится. Приглашение Владимира Семеныча на банкет по случаю защиты родственником диссертации вроде бы означает восстановление его высокого социального статуса. Однако за банкетным столом родственники относятся к нему как к пустому месту: «Софья Ивановна упорно не хотела замечать Владимира Семеныча»; «Его злило, что ни его, ни его подругу как-то не замечают, не хотят замечать» [Шукшин, 1989, с. 417]. И далее события развиваются по уже знакомой схеме. Владимир Семеныч выпивает несколько фужеров вина, устраивает скандал, а вернувшись домой, принимается ломать дорогую мебель «россарио»: «Открывал дверцы и заламывал их ногой в обратную сторону: дверцы с хрустом и треском безжизненно повисали или отваливались вовсе. И этот хруст успокаивал растревоженную душу, это как раз было то, что усладило вдруг его злое, мстительное чувство» [Там же, с. 419–420].

Владимир Семеныч мнит себя всемогущим. «...Чего ни возьмусь сделать, все могу!» – заявляет он [Там же, с. 407]. На поверку всемогущество по-советски сводится к возможностям по блату достать ту или иную дефицитную вещь. Гарнитур «россарио», который сладострастно крушит Владимир Семенович в финальной сцене рассказа, – предпоследняя ступенька в его восхождении к вершинам жизненного успеха, выше только шикарный «роджерс». «Если у меня в жизни вышел такой кикс, то я из него найду выход», – уверен герой [Там же, с. 406]. Но он явно зашел в тупик, ведь за сломанными дверцами шкафа нет ничего, нет даже того призрачного пути к иной жизни, о которой грезил герой «Версии» и «Случая в ресторане».

Состояние публичного одиночества в битком набитом ресторане переживает не только Владимир Семеныч, но и все остальные участники банкета. «В чужой

монастырь со своим уставом...», – произносит один из гостей [Шукшин, 1989, с. 417]. Эта формулировка довольно точно передает ощущения всех собравшихся. Внутри родственного клана Владимира Семеныча также царит полное отчуждение. Разговор за праздничным столом трудно назвать общением, это скорее имитация коммуникации. Единственный фрагмент рассказа, в котором голос рассказчика сливается с голосом героя, посвящен родственным отношениям: «...Мы знаем, что все эти родные и знакомые – это <...> слова, звуки: “Петр Николаич”, “Анна Андреевна”, “Софья Ивановна...” За этими звуками – пустота» [Там же, с. 404].

Сельская чайная в отличие от городского ресторана – место встречи людей близких, хорошо знающих друг друга. В этом хронотопе развитие сюжетной коллизии обязательно сопряжено с появлением чужака. Ранний Шукшин, ориентированный на поэтику соцреализма, охотно приписывает конфликтам в чайной идеологическое значение. Сеня Громов («Коленчатые валы», 1962) вступает в драку с лысым лишь, услышав от того: «И в никакой коммунизм вообще я не верю» [Шукшин, 1987, с. 366]. Обличение лысого начинается со сцены в райкоме партии, когда выясняется, что он злостный неплательщик алиментов. Однако окончательное разоблачение отрицательного героя происходит не в локусе власти, а в сугубо бытовом пространстве. Перенос кульминации мировоззренческого спора в чайную принципиален. По верному замечанию С. А. Ташлыкова, «в русской литературе трактир становится пространством метафизическим» [2010, с. 40]. Ресторанные тексты Шукшина с легкостью вписываются в эту традицию, но к ней в раннем творчестве писателя добавляется еще и чисто советское ощущение тождественности идеологической сферы.

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

«В кузове Борька Куликов орал:
К нам в гавань заходили корабли;
Уютна и прекрасна наша гавань.
В таверне веселились моряки
И пили за здоровье атамана!
– Валенок сибирский, – зло и насмешливо прошептал Щиблетов. – В таверне!.. Хоть бы знал, что это такое.
В кузове угрожающе нарастало:
И в воздухе блеснули два ножа:
– Эх, братцы, он не наш, не с океана!
– Мы, Гарри, посчитаемся с тобой! –
Раздался пьяный голос атамана.
– Посчитаемся, посчитаемся, шептал Щиблетов» [Шукшин, 1989, с. 225].

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

Щиблетов – приезжий, из первоцелинников, но осел он в деревне «кажется, навсегда» [Там же, с. 221]. Парадоксальное «кажется, навсегда» показывает степень отчуждения героя от односельчан. Он «что-то темнит», «скрывает какие-то мысли», и за эту скрытность его откровенно недолюбливают [Там же, с. 222]. Дорвавшись до власти, Щиблетов впервые раскрывается, конечно, не с лучшей стороны – конфликт с чужеродным ему сельским миром становится неизбежным.

В большинстве вариантов песни «К нам в гавань заходили корабли» («В нашу гавань заходили корабли») соперник пиратского атамана именуется либо наездником, либо ковбоем («Его все знали как ковбоя Гарри»; «Пираты все ковбоя

Гарри знали»). В этой связи уместно вспомнить, что важнейший action-эпизод любого вестерна – драка (реже – перестрелка) в салуне, вызванная появлением чужака. Шукшин пользуется киноштампами открыто и даже склонен их акцентировать, как например, в рассказе «Танцующий Шива» (1972), действие которого также разворачивается в чайной. Поведение Танцующего Шивы – Аркашки Кебина – демонстративно киношное: «Аркашка отдал бочком вилки кусочек котлетки, подцепил его, обмакнул в соус и отправил в рот – очень все аккуратно, культурно, даже мизинчик оттопырил. Потом (так любят делать артисты, изображающие в кино господ и надменных чиновников) – не прожевав, продолжал говорить <...>» [Шукшин, 1989, с. 161].

Рассказ «Танцующий Шива» начинается с фразы: «В чайной произошла драка» [Там же, с. 159]. И, судя по всему, потасовка была неизбежна при любом развитии событий. Агрессивность подвыпивших плотников достигла критической отметки еще до прихода Аркашки Кебина.

«– Я те к примеру! Ты слушай сюда!..

– Долбо...

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

– Ты слушай сюда!

– Ну!

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

В общем, беседа приняла оживленный характер» [Там же, с. 160].

Аркашкина провокация придает заурядной пьяной разборке концептуальность. Сначала руками Ваньки Аркашка наказывает прохиндеев-плотников, а затем ярость плотников закономерно и предсказуемо перенаправляется на чужака-бригадира, дважды названного в тексте «нездешним» [Там же, с. 162, 165]. Победа физически более слабого бригадира над могучим и заведомо неправым Ванькой Селезевым не вызывает, как ни странно, сочувствия ни у автора, ни у его героев. Дело в том, что бригадир – одиночка, противостоящий коллективу, а индивидуализм (столь ярко воплощенный в том числе и в классических вестернах) Шукшину, разумеется, не близок.

В крайних проявлениях враждебности к иному он демонизируется. Мотив столкновения с нечистой силой в трагичном хронотопе не нов. С Басаврюком, «дьяволом в человеческом образе» встречается в шинке гоголевский Петр из «Вечера накануне Ивана Купала». И пример этот в истории русской литературы, разумеется, далеко не единственный. В портрете обидчика Ваньки Селезнева – «нездешнего» бригадира, «сухого мужика, всего черного от солнца» [Там же, с. 160] – тоже возникают дьявольские коннотации, правда, пока еще не слишком явные.

Наиболее внятно и последовательно шукшинская установка на семиотизацию хронотопа ресторана проведена в тексте киноповести «Печки-лавочки» (1975). Под впечатлением от рассказа попутчика о крымских ресторанах главная героиня киноповести Нюра Расторгуева видит сон-аллегию.

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

Гремит и кривляется “ритмичная жизнь”. То ли это какой-то вселенский шабаш, то ли завтра – конец света. Не архангел ли Гавриил дует в свою сзывающую трубу, и нет ли тут – среди обаятельных дам и джентльменов – этих, с хвостиками и на копытцах?» [Шукшин, 1986, с. 182].

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

Список литературы

- Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
- Большев А. О.* Повесть-сказка В. Шукшина «Точка зрения». Проблема контекста // В. М. Шукшин. Жизнь и творчество. Барнаул, 1992.
- Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3.
- Ташлыков С. А.* Хронотоп трактира в художественном мире А. И. Куприна // Сибирский филологический журнал. 2010. № 1.
- Шукин В. М.* Киноповести. Повести. Барнаул, 1986.
- Шукин В. М.* Любавины: Роман. Сельские жители: Ранние рассказы. Барнаул, 1987.
- Шукин В. М.* Любавины: Роман. Книга вторая. Рассказы. Барнаул, 1988.
- Шукин В. М.* Рассказы. Барнаул, 1989.