

**«РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК НА RENDEZ-VOUS»:
КОНФЛИКТ МУЖСКОГО И ЖЕНСКОГО В РАССКАЗАХ
В.М. ШУКШИНА**

Е.А. Московкина

Ключевые слова: психопоэтика, творчество Шукшина, мотив, символ, миф.

Keywords: psycho-poetic, creativity work of Shukshin, motive, symbol, myth.

Склонность мужских персонажей Шукшина к рефлексии, «маскирующей» их страх перед женщиной, нередко является следствием социально-психологических комплексов и служит препятствием романтическим отношениям. В изображении героев писатель опирается на традиции русской литературы XIX века, наделяя сильную половину человечества особенностями так называемого «гамлетовского» типа мироощущения.

В анализе взаимоотношений мужского и женского в творчестве Шукшина обращает на себя внимание ситуация несостоявшегося союза, мнимого романа, до сегодняшнего дня активно тиражируемая в русской литературе, указывающая на ряд специфических черт русского менталитета. Ссылаясь на философско-критический опыт Н.Г. Чернышевского, позволим себе условно обозначить такого рода конфликт мужского и женского как «русский человек на rendez-vous» [Чернышевский, 1950]. «Неосуществленная любовь»¹ в прозе Шукшина, ознаменованная экзистенциальным скепсисом, свойственным «далекому от гармонии» художнику XX века, очищена от патетического элемента. Инфантилизм героя, профанация героини, возрастные и социальные предпосылки формируют особую стратегию взаимоотношений мужского и женского в шукшинском дискурсе.

Наиболее убедительной иллюстрацией психологической схемы русского rendez-vous является рассказ «Вянет, пропадает» (1966). Смысл названия рассказа, намекающий на зрелость центральных героев, придает общему тону повествования трагикомический оттенок. В шедеврах русской классики образ героини обычно противопоставляется малодушному герою как эталон безыскусного чувства, самоотверженной любви, нравственной безупречности (таковы пушкинская Татьяна,

¹ «... сквозь всю русскую литературу проходит высокая поэзия неосуществленной любви», – пишет Г. Гачев [Гачев, 1972, с. 252].

«тургеневские барышни», героини Бунина и др.). В рассказе Шукшина поведение на *rendez-vous* как мужчины, так и женщины – изначально карикатурно. Герои рассказа как будто соревнуются в «предупредительности». Все усилия Владимира Николаевича направлены на то, чтобы оставить максимально благоприятное о себе впечатление: высокая заработная плата, хорошие жилищные условия, отсутствие вредных привычек. Деланое гостеприимство матери Славки, а также усердие «талантливого» мальчика и принужденное внимание обоих к нравоучениям Владимира Николаевича преследуют единственную цель – подчеркнуть желанное присутствие гостя.

Несостоятельность «сердечной идиллии» матери и Владимира Николаевича определяется уже тем, что невольным свидетелем отношений героев становится деловитый Славка (третье лицо, препятствующее динамике *rendez-vous*), воспринимающий взрослых не как потенциальных возлюбленных, а как чужих, по сути, друг другу людей, тщетно пытающихся обоюдно устроить свою жизнь.

Соотнося образы матери и героини цитируемого в рассказе стихотворения Некрасова «Катерина» («Вянет, пропадет...») О.Г. Левашова и А.И. Куляпин отмечают: «используя стихотворение Некрасова в качестве песни, Шукшин в рассказе «Вянет, пропадет» очень интересно обыгрывает музыкальные мотивы. Текст построен на контрасте двух музыкальных тем – марша и лирической песни. Если марш символически репрезентирует мужской мир, то песня (“Вянет, пропадет” – “не особенно грустная, но за душу возьмет”) раскрывает характер героини» [Куляпин, Левашова, 1998, с. 51].

Поведение Владимира Николаевича так же не соответствует действиям восторженного поклонника, как напускная приветливость матери не отвечает роли предмета его обожания. «Квадратная» («маршевая») психология дяди Володи логично укладывается в шахматную грамматику: «*“Е-два, Е-четыре”*, как сказал *гроссмейстер*» [Шукшин, 1998, с. 361]. Ролевая доминанта в невыразительной игре Владимира Николаевича (бывшего пьяницы) заключается в акцентировании собственной «моральной стойкости», сознательности и бережливости, столь высоко ценимых русскими женщинами «бальзаковского возраста».

Кичась достатком, дядя Володя намеренно приукрашивает преимущества холостяцкой жизни (налаженной как бы в отместку ушедшей жене). Разговор о семейных отношениях, детях, «невзначай» заведенный матерью, переводится Владимиром Николаевичем в сферу быта. Игнорирование намеков матери обусловлено отнюдь не робостью гостя. Мать и Славка компенсируют в психике героя отсутствие

определенной социальной роли. Игровое восполнение функции отца и мужа (Владимир Николаевич «участвует» в воспитании Славки, с удовольствием принимает угощение матери) – способ утверждения собственной значимости с сохранением при этом психологической автономности. Кстати, в подтексте осуждения допившегося до белой горячки приятеля ощущается бессознательная тоска героя по экстатическому «полету», противопоставленному бухгалтерской рутине «трезвой» жизни. Не случайно герой постоянно смакует подробности своего «запойного» сна, заполненного сильными физическими ощущениями («Мучился <...> В голове – дымовая завеса <...> солнце начинает в лицо бить – пот градом!..») [Шукшин, 1998, с. 360]), контрастирующего с пресным существованием «нового» Владимира Николаевича («Все: пропустил по поводу воскресенья и будет») [Шукшин, 1998, с. 360]). Прозвище героя – Гусь-Хрустальный – описывает наивно выпяченное последним состоянием чванливого удовлетворения (гусь) собственной трезвостью и незапятнанной репутацией (хрустальный – «как стеклышко»).

Тем не менее, даже дотошная обстоятельность Владимира Николаевича (его контролирующее «Я») не в силах предотвратить поток бессознательных импульсов, вскрывающих вытесненную тему смерти и сексуальности («психоаналитическая» символика, соответствующая этому семиотическому стержню, в изобилии присутствует в художественном мире Шукшина). Сфера Танатоса представлена неожиданно всплывшим в памяти Владимира Николаевича образом выпавшего из окна приятеля. Эротическое начало проявляется в грезах о **раздвижной** софе и медвежьей шкуре (волчья – «не идет для этого дела»).

Славка и мать становятся объектами бессознательной мести одинокого «хахалы»: их семейная ситуация в точности повторяет личную «драму» Владимира Николаевича. Цинизм, сквозящий в нравоучениях дяди Володи, предсказывает бесплодность его воскресных визитов: «Стараться надо, Славка. Матери одной трудно» [Шукшин, 1998, с. 360]. Мать же, в свою очередь, тщетно рассчитывает на эффективность их со Славкой спектакля: «Мать смотрела на дядю Володю с таким выражением, как будто ждала, что он вот-вот возьмет и скажет что-то не про телевизор, не про софу, не про медвежью шкуру – что-то другое» [Шукшин, 1998, с. 363]. Итог rendez-vous в рассказе «Вянет, пропадает» – взаимное разочарование героев: «Руль, – с досадой сказала мать, глядя в окно. – Чего ходит?» [Шукшин, 1998, с. 363]. Безрадостный осенний пейзаж эхом откликается на общее настроение героини – ощущение надвигающейся старости, внутренней

пустоты, душевной «неустроенности»: *«Все трое некоторое время смотрели в окно, слушали глухие звуки улицы. Просторно и грустно было за окном»* [Шукшин, 1998, с. 363].

Аналогичная ситуация заведомо «неэффективного» ухаживания, бессознательной мести женщине и неудавшейся семейной жизни представлена в рассказе «Владимир Семеныч из мягкой секции» (1973).

Модель поведения Владимира Семеновича с женщинами выстраивается приблизительно по той же схеме, что и воскресные визиты Владимира Николаевича. В отличие от тактики «фуля», Владимир Семеныч все-таки пытается быть хозяином положения, держать инициативу, но средства, с помощью которых герой намерен привлечь женщину, оказываются столь же неподходящими, как несуществующие софа и медвежья шкура Владимира Николаевича: *«Я через месяц себе “Роджерс” (гарнитур такой, югославский) приволоку»* [Шукшин, 1998b, с. 43]. Интересно, что философия жизни «ловкого» человека, которую пытаются усвоить Владимир Семеныч и Владимир Николаевич, притягивает реминисцентное поле крылатых выражений небезызвестного героя Ильфа и Петрова: *«Жить надо уметь, господу присяжные заседатели!»* [Шукшин, 1998b, с. 44] («Владимир Семеныч из мягкой секции»); *«Е-два, Е-четыре”, как сказал гроссмейстер»* [Шукшин, 1998, с. 36] («Вянет, пропадает»).

Вместо маски обстоятельного самодостаточного холостяка (Владимир Николаевич) Владимир Семеныч предпочитает маску современного свободного человека «на уровне». Однако, как ни старается герой выгодно зарекомендовать себя в глазах женщины, все его попытки завершаются тем, что он оказывается инфантильным «слюнтяем», а его пассия – сильным, свободным, самостоятельным человеком: *«Валя поспешино вышагнула из квартиры. Да так крепко саданула дверь, что от стены над косяком отвалился кусок штукатурки...»* [Шукшин, 1998b, с. 47].

Критерии выбора будущей спутницы жизни опираются в сознании Владимира Семеныча на вещные ценности, эталон «красивой жизни», «современного уровня»: *«Вот к ней-то “Роджерс” подойдет»* [Шукшин, 1998b, с. 48]. Расчетливый, «деловой» подход к семейному счастью выдает украшенный канцеляризмами вокабуляр героя: *«Мы бы с ней организовали славное жилье»* [Шукшин, 1998b, с. 48]. Изольда Викторовна (вторая попытка самоутверждения Владимира Семеныча) проявляет ту же независимость, что и Валя, оставив ни с чем рыдающего героя (*«... он оглянулся – Изольды Викторовны рядом не было. Сбежала»*) [Шукшин, 1998b, с. 56].

И в первом и во втором rendez-vous неудачливый Ромео оказывается отвергнутым женщинами, имеющими возможность убедиться в его ничтожестве. Примечательно, что в интерпретации Шукшина, в отличие от описания Н.Г. Чернышевским этой программной в русской литературе ситуации, rendez-vous завершается не *ее*, а *его* «нервической горячкой» [Чернышевский, 1950, с. 217]. Истерический выпад Владимира Семеныча на банкете – яркий тому пример.

В финале рассказа «*злое мстительное чувство*» героя вымещается на мебели – главном, по его мнению, козыре в «покорении» женщин: «*Он вошел в опостылевшую квартиру и, не раздеваясь, стал ломать “Россарио” <...> хруст успокаивал расстроенную душу*» [Шукшин, 1998b, с. 57]. Деструктивный жест – разрушение дорогой «стенки», с которой в рассказе отождествляется не только мещанский, но и женский мир, – мотивирован бессознательным намерением. Это своего рода «замаскированная экзекуция над объектом» [Фрейд, 1997, с. 371]. Однако, будучи последовательным в изображении мелкой, рыхлой, «мягкой», малодушной природы своего героя, Шукшин отказывает ему в нормальной человеческой аффектации, лишает его порыв высокой эмоциональной ноты: «*Но что удивительно: Владимир Семеныч ломал “Россарио” и видел, как это можно восстановить*» [Шукшин, 1998b, с. 58].

На основе ситуации rendez-vous построен сюжет рассказа «Медик Володя» (1972). Неискушенный юноша – герой рассказа – опрометчиво принимает незнакомую «нарядную» роль «кутилы и циника» «*во имя современных раскованных отношений*», которые он намерен завязать с попугачей. Поведение героя в точности соответствует схеме, описанной Н.Г. Чернышевским: «Пока о деле нет речи, а надобно только занять праздное время, наполнить праздную голову или праздное сердце разговорами и мечтами, герой очень боек; подходит дело к тому, чтобы прямо и точно выразить свои чувства и желания – большая часть героев начинает уже колебаться и чувствовать неповоротливость в языке» [Чернышевский, 1950, с. 220]. Действительно, первое смущение молодого человека быстро проходит, он постепенно начинает «*нагло вато распоясываться*». Постаравшись привлечь все свои артистические способности, Володя сумел довольно «бойко» «*наладить контакт*», блеснув «отменным» чувством юмора и показной эрудицией.

Польщенный вниманием легко подыгрывающей ему девушки, Володя поддается на «провокацию»: «– Ну, так как мы будем бороться со скукой? – весело спросил Володя <...> – Общими усилиями как-нибудь... – тоже весело сказала девушка. Как-то вроде обещающе

сказала... <...> *Отважиться? Возможность эта так внезапно открылась Володе, и так он вдруг взволновался, что у него резко ослабли ноги*» [Шукшин, 1998а, с. 409]¹. Но в самый решительный момент герой передает инициативу девушке: *«Так как-то двусмысленно подталкивал – приглашал и не приглашал: – можно, однако, подумать, что он влечет к себе, тогда пусть шагнет сама... Жуткий наступил момент, наверно, короткий, но Володя успел разом осознать и свою трусость, и что ему вовсе не хочется, чтоб она шагнула. И он вовсе потерялся...»* [Шукшин, 1998а, с. 410-411].

Примечательно, что у «бедной девушки» (так же, как у спутник Владимира Семеныча) не «делалась нервическая горячка», которую предсказывает в подобных пассажах Н.Г. Чернышевский. Щепетильность тургеневских барышень не свойственна героине, и потому она ничтоже сумняшеся назначает Володе свидание на следующий день². В новой системе ценностей Лариса вовсе не вредит своей репутации (чего не скажешь о «подмоченной» мужской репутации Володи). Оказавшись невольной свидетельницей «позора» Володи, своим приглашением девушка ранит и без того уязвленное самолюбие героя. Володя с ужасом признает, что проявил себя как «*враль*», «*молокосос*», «*мелкий гад*», который «*мелко напакудил*». Многократное умаление собственного достоинства в рефлексии Володи, подчеркивает его инфантильную пассивность, мужскую несостоятельность. Лариса – напротив, «*девка шустрая*», «*настырная*», действует уверенно – как «*взрослая*»: «*Вот же противная девка, стоит, ждет!*» [Шукшин, 1998а, с. 412].

Существенную роль в эволюции взаимоотношений Володи и Ларисы играет психоаналитический код. «Один их центральных мотивов рассказа “Медик Володя”, – пишет А.И. Куляпин, – “забывание имен собственных”. Это также примета сближения Шукшина со сферой психоанализа» [Куляпин, 1994, с. 28]. «Психический механизм забывания» включается в рассказе неоднократно и подтверждает версию исследователя о наличии в психике героя «вытесненной темы»: все вытесненные элементы (имя героини, профессия Володи, имя автора «Записок врача»)

¹ Ср. ироничное замечание Н.Г. Чернышевского: «...жаль только, что не упал в обморок, да и то было бы, если бы не попало к стати дерево, к которому можно было прислониться» [Чернышевский, 1950, с. 218].

² С точки зрения морали XIX века поступок девушки носит компрометирующий характер: «Помилуйте, как это можно, ведь это безумие! Назначить rendez-vous молодому человеку! Ведь она губит себя, губит совершенно бесполезно!» [Чернышевский, 1950, с. 218].

обнаруживают коннотацию с темой смерти и сексуальности: «Ведь не случайно, вспомнив о том, что он медик, Володя Прохоров в первую очередь рассказывает о посещении анатомического театра: “Нас на первом курсе повели в анатомичку, одна девушка увидела жмуриков и говорит: “Ах, держите меня!” и повалилась» [Куляпин, 1994, с. 29]. Мысль, спровоцировавшая воспоминание Володи, отсылает в сферу эротического: «*Это так же естественно, как естественно то, что у человека две ноги, две руки и одно сердце*» [Шукшин, 1998а, с. 408]. Недаром, обнаженные руки девушки – это единственный упомянутый в рассказе портретный эпизод, который дается «крупным планом»: «*Его опять охватило волнение. Его прямо кольхнуло, когда она – совсем рядом – вскинула вверх и назад оголенные свои руки... Он успел увидеть у нее под мышкой родинку*» [Шукшин, 1998а, с. 410]. Слово «естественно» как будто узаконивает стихийное влечение героя, запрещенное его психической цензурой: «*Володе нравилось слово “естественно”*» [Шукшин, 1998а, с. 408].

Вытесненная тема (смерть и сексуальность) в ситуации rendez-vous может проявляться не только в репликах, но и в произвольных жестах героев. Так, в руках героя рассказа «Внутреннее содержание» (1966), взволнованного спонтанным свиданием, вдруг оказывается нож. Семиотика этого объекта носит амбивалентный характер: заостренное оружие, с одной стороны, – символ смерти, с другой, – символ мужественности.

Любопытство девушек, как и бессознательная логика братьев Винокуровых, выбравших для беседы на rendez-vous тему насилия и жертвы, направлено на «низовой» топос смерти, коррелирующий с физиологической областью материально-телесного низа: «*А вы на шахте работаете? <...> Прямо там, под землей?*» [Шукшин, 1998, с. 394]. Отсутствие внешней мотивации выбора темы подтверждает бессознательную ассоциативную обусловленность высказываний героев: «*Вы что, резать нас пришли? – спросила она. <...> – Можно и зарезать, – брякнул он и покраснел еще больше*» [Шукшин, 1998а, с. 393].

Подобная тематическая аномалия, реконструирующая бессознательные мотивы, возникает в рассказе «Хахаль» (1969). Разговор с незнакомой девушкой герой рассказа – Костя Жигунов – начинает с истории о медведе, напугавшем баб в лесу. В мифологической проекции образ медведя и мотив страха

актуализируют сферу эротических переживаний.¹ Собеседница героя Нина воспроизводит другой «эротический» символ – символ змеи (змея у Шукшина часто ассоциируется с женским началом): «*Шутка в деле – медведь! <...> Нет, у нас их нету. У нас – змеи*» [Шукшин, 1998а, с. 9]. Продолжает тему природной амбивалентности («Эрос / Танатос») новый виток зооморфной линии в «пустой» болтовне героя: ежи и свиньи едят змей (то есть актуализируется смысл оправдания смерти жизненной необходимостью). Следующая «байка» Кости еще более откровенно центрирует волнующую его вытесненную проблему: анекдот о победе колхозных кабанов с дикими завершается темой «приплода».

В завершение разговора Костя «неожиданно» вспоминает историю ранней смерти зятя: «*Эта грустная история рассказана была, как понял сам Костя, совсем некстати*» [Шукшин, 1998а, с. 10]. Неконтролируемое движение мысли героя вновь свидетельствует о том, что мобилизуемая им тема смерти и сексуальности стимулируется исключительно сферой бессознательного.

Столь же внезапно мотив смерти появляется в rendez-vous Николая Петровича Чередниченко («Чередниченко и цирк» (1969)), намеревающегося до конца жизни опекать прекрасную циркачку: «*...в один прекрасный... простите, как раз наоборот, – в один какой-нибудь трагичный день вы упадете оттуда и разобьетесь...*» [Шукшин, 1998а, с. 96].

В рассказе «Страдания молодого Ваганова» (1972) ситуация rendez-vous выстроена особенно нетривиально. Внешнего конфликта в этом рассказе как будто и вовсе нет. Психологическая напряженность сюжета переводится в область исключительно имманентного переживания. Герой многократно прокручивает в воображении всевозможные варианты будущей жизни в согласии с женщиной, «способной подарить радость, которую никто больше не в состоянии подарить» [Шукшин, 1998а, с. 381] и все с большей уверенностью убеждается в том, что ее влияние непременно повредит его самореализации, ограничит свободу.

¹ По мысли Г. Гачева, «испуг <...> – эротическое чувство». В культурной проекции доказательством этого тезиса служит анализ одного из эпизодов романа «Евгений Онегин»: именно эротические переживания, состояние влюбленности навевают страшный сон Татьяны Лариной, центральное место в котором занимает образ медведя [Гачев, 1972, с. 244]. В творчестве Шукшина амбивалентная символика медведя (страх и сексуальность) задействована, например, в рассказе «Случай в ресторане» – маленький немощный старичок, неудовлетворенный прожитой жизнью, завидует «зверинному» эротизму детины-лесоруба: «– <...> Рывки по-медвежьи, я прошу. Детина поставил фужер, набрал воздуха и рывкнул» [Шукшин, 1998, с. 386].

«Трезвые» опасения превращают героя в заложника собственных страхов. Героиня, таким образом, лишается перспективы быть принятой или отвергнутой. Она остается за пределами жизни Ваганова, слишком обремененного процессом самосозерцания, чтобы расточать душевную энергию. Он как будто торгуется с судьбой, постоянно просчитывая на несколько ходов свое будущее. Даже чувства молодой специалист анализирует с «юридической» точки зрения, взвешивая «за» и «против». *«Во всем тщательно разберемся <...> Во всем разберемся»* [Шукшин, 1998а, с. 388–389], – реплика, адресованная клиентке, проецируется героем на собственную любовную драму, выдает его намерение усмирить нежелательное душевное смятение.

Красноречива лексика внутренних монологов Ваганова: *«объективности ради», «больше знать», «трезво», «уверенность», «трезвое понимание», «во всем копать», «рассуждай», «ясно», «определенность»*. Герой далек от поэтического опьянения любовью, которую он себе вообразил. Особенно неуклюже выглядит попытка Ваганова прогнозировать физические и эмоциональные ощущения: *«...подождал, что под сердцем шевельнется нежность и окатит горячим, но горячим почему-то не окатило»* [Шукшин, 1998а, с. 386].

Философский смысл семейной жизни открывает молодому Ваганову многоопытный Попов: *«Без семьи ты – пустой нуль. Чего же тогда мы детей так любим? А потому и любим, чтобы была сила – терпеть все женские выходы... <...> Спасибо, хоть детей рожают»* [Шукшин, 1998а, с. 394].

Последнее замечание принципиально важно, поскольку позволяет применить к центральной ситуации рассказа психоаналитический ключ, в частности выявить в структуре художественного конфликта элементы эдипальности. Материнское начало в образе Майи отнюдь не является для героя проекцией в будущее; это скорее объект его регрессивного влечения, которое он так настойчиво стремится преодолеть. Примечательно, что сам герой называет Майю «матушкой»: *«Ну-ну-ну – легче, матушка, легче, – с удовлетворением думал молодой Ваганов. – Подожди пока цыпляток считать»* [Шукшин, 1998а, с. 383].

Обделенный вниманием в детстве, Ваганов «стыдится» своего чувства, тяготится им, да и не умеет по-настоящему стихийно предаваться эмоциям: *«Ваганов вырос в деревне с суровым отцом и вечно занятой, вечно работающей матерью, ласки почти не знал, стыдился ласки, особенно почему-то поцелуев»* [Шукшин, 1998а, с. 382]. «Отсутствующая» мать формирует в психике героя «отрицательный

образ анимы»¹, вследствие чего он превращается в сдержанного, неуверенного в себе интроверта, бесконечно щадящего собственные чувства. Негативная роль матери детерминирует нарциссическую доминанту характера героя². Лишенный эмоциональной поддержки близких (матери, в частности), герой с ранних лет привык всего добиваться самостоятельно. Примат карьеризма над эротизмом Ваганова обусловлен его бессознательным влечением к власти, автоматически устраняющей комплекс инфантильной пассивности³. Однако, самоутверждение Ваганова – это одновременно борьба с заниженной самооценкой: *«Ваганов уж и ругал себя обидными словами»: “трус”, “слизняк”, “попугай”, “крючок конторский”* [Шукшин, 1998а, с. 390-391].

Среди самоуничижительных пассажей Ваганова обращают на себя внимание такие как *«на карачках»* и *«раскорячился»*, свидетельствующие об инфантильной беспомощности героя. Недаром Шукшин столь настойчиво подчеркивает молодость Ваганова. Эпитет *«молодой»* прирастает ко всем вариантам идентификации героя: *“Молодой выпускник юридического факультета, молодой работник районной прокуратуры, молодой Георгий Константинович Ваганов был с утра в прекрасном настроении <...> Он, трижды молодой...”* [Шукшин, 1998а, с. 381]. Участие Ваганова в судьбе Попова обусловлено знакомым юристу чувством незащищенности, контрастирующим с уверенностью и *«наглостью»* женских персонажей. Ваганова не могут оставить равнодушным *«как у ребенка ясные»* глаза Попова (*«...у него даже заболело сердце от собственной глупости и беспомощности»*) [Шукшин, 1998а, с. 391]. Кстати, имя клиента, сыгравшего роковую роль в судьбе Ваганова, – Павел – в переводе с латинского – ‘маленький’. Ваганов постоянно ассоциирует происходящее в его душе с детскими впечатлениями: *«И лег на кровать, и крепко зажмурил глаза, как в детстве, когда хотелось, чтобы какая-нибудь неприятность скорее бы забылась и прошла»* [Шукшин, 1998а, с. 392]; *«Ваганов прислушался к себе: не совестно ли, как мальчишке, просить совета у дяди?»* [Шукшин, 1998а, с. 393]. Детская песенка

¹ «Если мать человека оказывает отрицательное влияние, – полагает Юнг, – то его анима чаще всего будет проявляться в раздраженных подавленных настроениях, состоянии неуверенности, тревоги и повышенной возбудимости (однако преодоление подобных негативных воздействий лишь помогает упрочить мужественность)» [Юнг, 1998, с. 102, 176].

² «Нарциссический характер есть ответ личности на то, что она перестает быть субъектом для Другого (прежде всего для матери)» – пишет И.П. Смирнов [Смирнов, 1994, с. 340].

³ «Разочарованный нарцисс мечтает превратиться в садиста, вершащего власть над миром» [Смирнов, 1994, с. 341].

(«*невесть откуда влетевший мотивчик*»): «*А я играю на гармошке у прохожих на виду-у*» [Шукшин, 1998а, с. 392] выдает непреодоленный инфантилизм Ваганова¹.

Таким образом, семейная неурядица Поповых – не прямое препятствие положительному решению Ваганова в отношении Майи, а лишь повод для более мощных бессознательных протестов шукшинского текста: эдипальность, инфантилизм и нарциссизм – психоаналитические составляющие рассказа – являются скрытыми механизмами шукшинской художественной концепции брака. Не удивительно, что вокруг тех же психоаналитических моделей складывается ситуация *rendez-vous*.

Метафора покорения Майи, возникшая в воображении Ваганова, так же мифологична, как и психологична: «*Можно и начать наконец писать слова красивые, сердечные <...> И будет он эти красивые, оперенные слова пускать, точно легкие стрелы с тетивы – и втыкать, и втыкать их в точеную фигурку далекой Майи. Он их навтыкает столько, что Майя вскрикнет от неминуемой любви... Пробьет он ее деревянное сердечко, думал Ваганов, достанет где – живое, способное любить просто так, без расчета*» [Шукшин, 1998а, с. 389].

Однако сам Ваганов «*просто так, без расчета*» любить не умеет. Он тут же принимается «*спокойно и трезво*» думать, «*проверять*», привлекать «*объективные факторы*», «*примеряя*» к себе «*бестолковую историю неумелой жизни*» Попова. С помощью образа «*деревянного идола*» Ваганов мысленно совершает «*ритуальное жертвоприношение*», вскрывающее специфику его психологической позиции по отношению к женщине: женщина-мать – одновременно сакрализуемый предмет поклонения, обожествления и жертва как источник бессознательной агрессии, объект наказания за «*предательство*» (ср. предательство матери, «*вечно работающей*», и предательство женщины, отдавшей предпочтение «*талантливому физику*»). Кроме того «*точеная фигурка*» и втыкаемые в нее острые предметы артикулируют сексуальную стихию фантазий героя.

Возможный финал истории Ваганова представлен в более раннем рассказе «Случай в ресторане» (1966). Герой рассказа – «*маленький*

¹ В данном случае мы имеем полное право апеллировать к сентенции Фрейда: «Кто возьмет на себя труд <...> проследить те мелодии, которые напеваешь про себя не нарочно, часто сам того не замечая, тот сможет установить в виде общего правила, связь между текстами песни и занимающим данное лицо комплексом» [Фрейд, 1994, с. 386]. Ваганов обнаруживает «комплекс сожаления» (комплекс неполноценности) как презумпцию разочарования, принуждающую героя дистанцироваться даже от «*дара судьбы*».

старичок с голой опрятной головкой» [Шукшин, 1998, с. 381], «*крупный интеллигент*» наделен многими инфантильными чертами. Он тоже всю жизнь «*рассуждал и боялся*» [Шукшин, 1998, с. 387] («*Я даже не любил – боялся любить, ей богу*» [Шукшин, 1998, с. 387]), в результате чего, пропустив «*что-то главное в жизни*», приходит к горькому разочарованию: «*Лучше бы я ошибался, лучше бы пил – может смелее был бы. Я же ни разу в жизни не ошибся, Ваня! <...> Ни одной штуки за всю жизнь не выкинул*» [Шукшин, 1998, с. 387]. В рассказе «Стдания молодого Ваганова» очевидна оппозиция: экстравертивная направленность пьяницы Попова, открыто принимающего все радости и горести жизни, и предельно трезвая логика интроверта-Ваганова, больше всего страшящегося умственного «помешательства».

В рассказе «Воскресная тоска» (1961) ситуация *rendez-vous* еще более откровенно использует хрестоматийный фонд, поскольку выходит из-под пера начинающего прозаика – центрального героя произведения. Примечательно, что именно женщине в сердечной конфронтации влюбленных отводит автор рассказа «о *Серееже и Лене*» стратегически более сильную, активную позицию: «*Потом девушка заглянула парню в глаза, в самое сердце, обняла за шею... прильнула... – Дай же я поцелую тебя! Терпения никакого нет, жердь ты моя бессловесная*» [Шукшин, 1998, с. 167].

Однако, столкнувшись с жизнью, выдуманная романтическая (но весьма правдоподобная) история утрачивает элемент предсказуемости. Она, собственно, не противоречит версии «*лирика*», но достигает реалистического предела: апофеоз русского *rendez-vous* – это несостоявшееся свидание. «*Талантливый инженер*» предпочел коварной женской ловушке посещение планетария и чтение журнала «Наука и жизнь».

Итак, реминисцентная «смысловая конфигурация» «русский человек на *rendez-vous*» обретает в творчестве Шукшина новую литературную судьбу. В связи с этим психоаналитический код, позволяющий более пристально рассмотреть фактуру шукшинского текста, выявляет скрытые семиотические акценты в художественном мире писателя. Ситуация *rendez-vous* проецируется на архетипические модели, является индикатором психологических механизмов художественного пространства Шукшина. Специфика психопэтики рассказов Шукшина проявляется не только на уровне психологии характера, но и в сфере коллективного бессознательного, актуализируя национальную, историческую, философскую и мифологическую парадигмы шукшинского дискурса.

Литература

- Гачев Г. Русский эрос // Гачев Г. Жизнь художественного сознания. М., 1972.
- Куляпин А.И. Психоаналитический код в рассказах В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина. Поэтика. Стиль. Язык. Барнаул, 1994.
- Куляпин А.И., Левашова О.Г. В.М. Шукшин и русская классика. Барнаул, 1998.
- Смирнов И.П. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.
- Фрейд З. Патология обыденной жизни // Фрейд З. Психология бессознательного. Новосибирск, 1997.
- Чернышевский Н.Г. Русский человек на rendez-vous // Чернышевский Н.Г. Избранные философские сочинения в 3-х тт. Л., 1950. Т. 2.
- Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-и кн. М., 1998. Кн. 1.
- Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-и кн. М., 1998а. Кн. 2.
- Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-и кн. Кн. третья. Странные люди. М., 1998b.
- Юнг К. Человек и его символы. М., 1998.

ПОЛИФОНΙΑ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. КАЛИФОРНИИ КУПЕР

О.В. Каркавина

Ключевые слова: полифония, литературно-художественный текст, субъектно-речевой план, рассказчик, персонаж.

Keywords: polyphony, literary text, subject and speech plane, narrator, character.

Литературоведческий, лингвостилистический и другого плана анализ текста нередко сопровождается оперированием такими понятиями, как мелодика, ритм, полифония, мотив, темп, гармония и т.п. И это не случайно. Проникновение музыковедческих терминов в терминологический аппарат литературоведов и лингвистов и обратная тенденция, связанная с использованием искусствоведами литературоведческой терминологии, объясняется тем, что на современном этапе развития научной мысли текст, как основной объект изучения выше упомянутых наук, получает предельно широкое толкование. Текст – это не только вербальное произведение, но и любой культурный объект – картина, музыкальная композиция, фильм, архитектурный ансамбль и т.п. Более того, сама культура рассматривается как совокупность текстов и как текст в целом. Данные положения составляют основу семиотической теории культуры,