

Мотив мастерства в современном традиционализме: особенности авторской репрезентации

Н. В. Ковтун

*Красноярский государственный педагогический университет
им. В. П. Астафьева
Красноярск, Россия*

Аннотация

Цель статьи – анализ мотива мастерства в современном традиционализме. Для исследования выбраны произведения Ф. Абрамова, В. Шукшина и В. Распутина как представителей социально-нравственной, экзистенциальной и «мистической» («мистический реализм») линий развития направления. В работе мы разделяем мотив ремесла и собственно искусного делания, анализируем эффект люминофании, свойственный последнему. В творчестве Шукшина мотив мастерства коррелирует с сюжетом цивилизации. В ранних текстах город представлен как перспективное для становления личности пространство, в поздних, напротив, образ города получает трагическое разрешение, мастер избирает путь наемного ремесленника, повторяющего чужие образцы. Подлинный мастер – «чудной», «дурень», не умеющий извлечь практическую пользу из своего искусства. Он создает свой мир как чудо, убежище, куда можно ускользнуть от жестокого настоящего.

В творчестве Абрамова темы труда, мастерства – ключевые, важны социально-нравственные усилия мастера, стремящегося преобразить дом, село, Русь здесь и сейчас. Происходит этизация труда, труд становится главной ценностью, молитвой, мастер принадлежит сказочному хронотопу, выполняет функции демиурга, открывающего профанам ремесла, культуру, вертикаль. Женщины зачастую проявляют мастерство в мужских профессиях («Майка-плотник»), что связано с особенностями послевоенного времени.

Мотив мастерства в поздних текстах Распутина коррелирует с мотивом смерти. Тема мастера, его судьбы разворачивается в знаковом рассказе «Изба», где встает вопрос о новом герое, способном вывести нацию из духовного тупика. Распутин, разочарованный в возможностях патриархального мужчины, шанс на обновление мироздания оставляет за женщиной, чей подвиг оттеняет присутствие мастера Савелия, образ которого подсечён фигурой Орфея. Когда для мастера нет уже места в реальности, он устанавливает личный контакт с временем, Вечность резонирует на вопрошание человека. На протяжении столетий опыт искания «тайной свободы», сотворение мастером света, накапливается, передается из поколения в поколение, что и определяет бытие культуры.

Ключевые слова

Абрамов, Шукшин, Распутин, мастер, традиционализм, «Изба»

Для цитирования

Ковтун Н. В. Мотив мастерства в современном традиционализме: особенности авторской репрезентации // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2020. Т. 19, № 9: Филология. С. 126–143. DOI 10.25205/1818-7919-2020-19-9-126-143

The Motif of Mastery in Modern Traditionalism: Features of the Author's Representation

N. V. Kovtun

Krasnoyarsk State Pedagogical University
Krasnoyarsk, Russian Federation

Abstract

Purpose. The purpose of the article is to analyze the motive of mastery in modern artistic traditionalism.

Results. The works of F. Abramov, V. Shukshin, and V. Rasputin as representatives of the socio-moral, existential, and 'mystical' lines of development of this movement were chosen for our research. We separate the motif of craft and the actual creative act, and analyze the effect of luminophany typical to the latter. In Shukshin's work, the motive of skill correlates with the plot of civilization, the characters leave the countryside in search of wisdom. In the early texts, the city is presented as a promising space for the formation of personality, in the later ones, on the contrary, the image of the city gets a tragic resolution, the master chooses the path of a hired craftsman who repeats other people's patterns. The real hero here is 'strange', 'foolish', who does not know how to make practical use of the skill. He creates his world as a miracle, a refuge where you can escape from the cruel present.

In Abramov's work, the themes of labor and skill are key, the social efforts of masters are important, they strive to transform the house, the countryside, and Russia here and now. There is an ethicization of labor, labor becomes a commandment, a prayer, the masters themselves belong to the fabulous chronotope, perform the functions of demi-urges, opening up to the profane crafts, culture, and the vertical. Women often show skill in men's professions, which is due to the unique traits of the post-war period.

The motif of skill in Rasputin's later texts correlates with the motif of death. The theme of the master and his fate unfolds in the story *Izba*, where the question arises about a new hero who can lead the nation out of the spiritual impasse. Rasputin, disappointed in the possibilities of a patriarchal man, leaves the chance for the renewal of the universe to a woman whose feat is set off by the presence of the master Savelii, whose image is enhanced by the figure of Orpheus. When the masters no longer have a place, in reality, they establish personal contact with time, and Eternity resonates with the question of man.

Conclusion. Over the centuries, the experience of searching for 'secret freedom', the creation of the master of light, accumulates, is transmitted from generation to generation, which determines the existence of culture.

Keywords

Abramov, Shukshin, Rasputin, master, traditionalism, *Izba*

For citation

Kovtun N. V. The Motif of Mastery in Modern Traditionalism: Features of the Author's Representation. *Vestnik NSU. Series: History and Philology*, 2020, vol. 19, no. 9: Philology, p. 126–143. (in Russ.) DOI 10.25205/1818-7919-2020-19-9-126-143

Введение

В статье рассматривается *мотив мастерства* как один из ключевых в поэтике авторов современного традиционализма. Нас будет интересовать специфика реализации мотива в знаковых текстах направления, особенности воплощения *образа мастера, гендерная специфика*. В центре нашего внимания тексты Ф. Абрамова, В. Шукшина и В. Распутина как отразивших ключевые линии развития направления, условно обозначенные как *социально-нравственная, экзистенциальная* и связанная с мистическими устремлениями, *«мистическим реализмом»*, когда подчеркивается способность героя к постижению не только тутбытия, но и сверхбытия, сакрального [Галимова, 2014. С. 69].

Жизнь и труд для крестьянина синонимичны, они дают антропологические основания бытия: трудом спасаются, искупают грех, завоевывают свободу, утверждают свое место в мире. Вдохновенный труд, мастерство – «узел», скрепляющий метафизику и этику. В нем «воплощалось сознание выношенных и усвоенных человеком принципов, столь разительно контрастирующих с его слабостью, болезненностью, – всем тем, что воплощено в слове “смертность”» [Васильева, 2010. С. 92]. С древних времен известна монограмма мастера, две буквы «М», сопровождающие имя, расшифровываются как «Mimorum Maximus». Социум, подав-

ляющий, обесмысливающий созидательную деятельность, воспринимается преступным, утрачившим разумные основания, «чужим». Одним из устойчивых путей самосохранения, самоидентификации личности и становится *искусное делание*. По Батаю, принудительность изгоняется из труда лишь в чисто эстетической активности, древнейшее проявление которой – наскальная живопись [Bataille, 1981. С. 49–50]. В мастерстве, по Л. Н. Толстому, сходятся величайшие художники и «простецы»: «Мне казалось столь странным, что крестьянский, полуграмотный мальчик вдруг проявляет такую сознательную силу художника, какой на всей своей необъятной высоте развития не может достичь Гёте» [Толстой, 1928–1959. Т. 15. С. 17]. Предельно расширяя понятие мастерства, писатель рассматривает его как способность превратить повседневное, обыденное в *эстетический объект*. Настоящий мастер движим вдохновением, во время работы он не думает о законах совершенства, именно тогда и достигается «высшая степень мастерства... при которой не видно усилия, позабывается о художнике» [Там же. Т. 30. С. 434]. «Умышленные эффекты», напротив, разрушают гармонию, раздражают.

Постоянным признаком мастерства становится эффект *люминофании*, позволяющий разделить *ремесло* и *вдохновенное искусство*. По сути речь идет о боговдохновении, о культовом отношении к моментам «озарения», победы над смертью. Откровение описывается как озарение, излитие божественного света [ССЗ, 2004. С. 376–377]. Подвиг святости означает *нимб* – круг сияния, знак просветления лика святого, избранника. С древности *свет* отождествляется с духом и божеством, представляется символом духовной высоты, святости, благородства, красоты, творчества, считается знаком мудрости, добродетели. В представлении славян свет как атрибут древнейшего божества – Солнца – указатель высшей власти и божественной силы. «Все боги и богини, по крайней мере частично, разделяли с солнцем его лучезарность» [Холл, 1994. С. 158]. Орнаменты золотом, соответствующее украшение одежд священников в различных религиях есть тонкое указание на солнечную энергию. Всякое изобретение, открытие, уникальная вещь, сработанная мастером, имеют *лучезарную природу*. В фольклоре, античной культуре (орфический сюжет), религиозных текстах сохранились описания движения, приобщения героя к стихии света. Разрешение философских загадок, тайн бытия регулярно описывается в световых метафорах, дело подлинного мастера, гения – «живое чадо Божие», обретение подлинной свободы духа [Лапшин, 1999. С. 236].

В литературоведении мотив мастера и его судьбы обычно возводят к фольклорному первоисточнику «Горя-злосчастья», в XX в. он получает свое классическое разрешение в творчестве А. Чехова, Н. Клюева, М. Горького, А. Платонова, традиционалистов. В текстах А. Чехова образ народного умельца маркирован чертами пьянства и шутовства. В рассказе «Ряженые» о герое сказано: «Умрет он под забором, но похоронят его с шиком, с некрологами и с речами, потому что он – талант» [Чехов, 1976. С. 277]. Грешная, шальная жизнь мастера становится судьбой в момент духовного озарения, что связывается, как правило, с нравственным потрясением, столкновением со святыней (церковь, икона). Герой словно перерождается, открывает для себя иную, чем прежде, перспективу, что воплощается в мотиве дороги (реальной или метафизической). В поэтике Чехова тяжкое бытие мастера получает многозначную мотивировку: от собственных грехов героя (сам «дурак», «злодей и нехристь») до причин социальных и метафизических («началось горе» давно). При этом герой свою инаковость, чуждость «остальному миру» вполне осознает, за свою непутевость готов повиниться, покаяться.

Результаты исследования Образы мастеров в творчестве В. Шукшина: от умельца до шута-фокусника

Формирование поэтики традиционализма связывают с эпическими рассказами А. Солженицына, где идея мастерства – ключевая. Известный эпизод, когда Иван Денисович кладет

стену («Один день Ивана Денисовича», 1959), оценивается исследователями по-разному. Одни видят в происходящем подтверждение творческого дара героя: «Шухов ощущает радость мастерства, настоящее вдохновение, пробуждающее в этом голодном и оборванном зеке человеческую гордость» [Урманов, 2003. С. 17], другие – труд на благо Системы: «И все же этот дар мастера и умельца, эта рачительность хозяина, неспособного дать сгинуть никакому добру, будь то остаток цементного раствора или кусок полотна, старой ножовки, – все это работает на ГУЛАГ» [Лейдерман, 2005. С. 212]. Иван Денисович и сам признает, что работа в лагере – еще один способ закрепощения, но интуитивно понимает, мастерство – единственный способ заявить о себе, сохранить в лагере, пространстве смерти, образ человеческий [Ковтун, 2012]. Мотив мастерства прошивает всю прозу Ф. Абрамова, В. Белова, С. Залыгина, В. Шукшина, В. Распутина.

В творчестве В. Шукшина, диалогически развернутом к текстам предшественников, прежде всего А. Чехова, мастер не только не принимает утвержденный обществом порядок, но откровенно бунтует против него как лишённого смысла. «Праздник души», по которому томится герой, не укладывается в привычные рамки. При этом актуализируется не столько мотив искусности мастера («золотые руки»), сколько мотив духовного труда. Образ мастера зачастую граничит с образами *трикстера* и *юрода* [Ковтун, 2011]. Юродство проявляется в странничестве, кураже, самоунижении, оно не во имя Христа, но за ради спасения души. Автор демонстрирует разнообразные варианты воплощения образа: от *мастера / богатыря* («Мастер», 1971) до *шута / фокусника* («Пост скрипту», 1972).

В ранних текстах В. Шукшина тема мастерства коррелирует с идеей цивилизации, герои уезжают в город в поисках мудрости (образы завода, ВДНХ, библиотеки, университета), они переживают восторг перед открывшимися чудесами. В воображении колхозного механика Сени Громова («Коленчатые валы», 1962) рисуется «чарующая картина заводского склада... Темные низкие стеллажи, а на них, тускло поблескивая маслом, рядами лежат валы – огромное количество коленчатых валов. В складе тишина, покой, как в церкви» [Шукшин, 1994. Т. 3. С. 414]. Деревенский умелец Колька Воронцов чинит односельчанам часы и гордится сложностью их механизма, созданного заводскими мастерами. Герой, остро переживающий собственное увечье («нога была мертвая. Сразу была такой, с рождения»), в сопричастности достижениям цивилизации находит возможность самоосознания, самоутверждения, право на это признают за ним отец и окружающие («Нечаянный выстрел», 1966). Творчество деревенских самородков соотносится не столько с актом исполнения вещи, сколько с постижением духа времени, когда через воссоздание образов прошлого, как куклы Васеки из рассказа «Стенька Разин» (1962), постигается русская история в целом. Только мастер обладает даром по детали, части («когтю льва») сделать заключение «о целом» [Вазари, 1956. С. 87–88]. В одном ряду с героями и сам автор: «Я, как пахарь, прилаживаюсь к своему столу, закуриваю – начинаю работать. Это прекрасно», – отмечает В. Шукшин в записных книжках [Шукшин, 1996. С. 221].

В поздних текстах образ города получает трагическое разрешение, мастер, отчуждённый от родной земли, традиции, памяти, избирает путь *наемного ремесленника*, клоуна-виртуоза, повторяющего чужие образцы на потеху публике. Отречение от дара (вольное или невольное) превращает самого творца в вещь, «чертову куклу», возвращает не к алтарю – «к ларьку», как и происходит в рассказе «Мастер». Практичный крестьянский ум поражают в городе не тонкость исполнения деталей, не ценность картин, не величие архитектурных ансамблей, но небывалые в деревне чистота, туалеты и ванны, оформленные цветным кафелем. Вещи, ценящиеся в пределах цивилизации, внутренне противоречивы, зачастую нелепы (огромных размеров сувенирная зажигалка в гостиничном павильоне), недоступны наивному персонажу (зажигалку отказываются показать), предназначены другим – иностранцам («Пост скрипту»). Последние и становятся в городе «своими». Фикциональная природа цивилизации, заполняющих ее вещей подчеркнуты их соотнесенностью с утопией «светлого будущего»: «Но в магазинах – чего только нет! Жалюзей, правда, нет. Но вообще город куда ближе

к коммунизму, чем деревня-матушка» [Шукшин, 1994. Т. 5. С. 39]. 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 цивилизации в поздних рассказах В. Шукшина становится Петербург – самый умышленный город в отечественном культурном пространстве, связанный с деянием Петра-Антихриста [Успенский, 1994. С. 54]. Петровский Рим возводят по проектам итальянских «золотарей», а русские мастера оказываются на положении «дураков», шутов, «анафемов». Уже Н. Гоголь увидел северную столицу лишенной всех признаков национального: «На Петербурге же нет никакого характера: иностранцы, которые поселились сюда, обжились и во все не похожи на иностранцев, а русские в свою очередь объединились и сделались ни тем ни другим» [Гоголь, 1940. С. 139]. Интересно, что идея совершенного города-лайнера, с абсолютно покорным, «кукольным» населением, захватывает телевизионного мастера Князева, желающего пересоздать мир, заменить божественное творение схемой («Штрихи к портрету», 1973).

Образ мастера, этизация труда в текстах Ф. Абрамова

В творчестве Ф. Абрамова темы *крестьянского труда, мастерства* – ведущие. Сам автор в художественных текстах, статьях, выступлениях акцентирует удивительное трудолюбие сокровенных героев, таких как Лиза и Михаил Пряслины, Анфиса Минина, Пелагея Амосова, Василиса Мелентьевна... Выступая в Концертной студии Останкино, он скажет о Михаиле как о «гении места»: «Михаил – опора всех сирых и слабых, старух и стариков. Михаил – образец в работе, он не щадит себя» [Абрамов, 1989а. С. 93]. «Ветошная голубоглазая старушонка» из рассказа «Во крестьянстве выросла» из цикла «Трава-мурава» (1982) отказывается от переезда к детям, ибо те не держат корову, без которой крестьянский мир неполон: «Нет, нет, я люблю работать. Мне не в тягость корова. С коровой-то я только и человек» [Абрамов, 2020. С. 203]. В рассказе «Бабий разговор» старуха говорит подруге: «Пушай вместо молитв наша работа будет. Как думаешь, примет Бог-то заместо молитв нашу работу?» [Там же. С. 205]. Герой «Сказания о великом коммунаре» Сила Иванович трудится и в церковные праздники, объясняя батюшке: «...я лопатой крещусь каждый день с утра до вечера. Вот моя молитва богу» [Абрамов, 1989б. С. 479]. Семеновна в романе «Братья и сестры» (1958) учит Лизу Пряслину в войну: «Не слезами, девка, замаливай грехи – работой. Работа-то – самая доходчивая до людей молитва». Труд сакрализуется, осознается аналогом молитвы, в советской литературе труд – условие домостроительства, уже лишённого божественного ореола, отданного в ведение человека. В тетралогии «Братья и сестры» (1958–1978) избранные герои строят дома, занимаются их украшательством: устанавливают коньки на крышах – сакральные обереги, кладут печи, устраивают усадьбу. Невозможность передать свое мастерство следующим поколением воспринимается как трагедия, обрекающая род на угасание, безвестность.

Среди особенно почитаемых крестьянских работ Ф. Абрамов выделяет *сенокос* и *плотничество, строительство дома*, с последним в перспективе связаны искусство резьбы по дереву, кладка печи, выпечка хлеба. Сенокос же рассматривается как одно из важнейших условий неформального лидерства: чтобы одержать верх над соперником (друзьями, соседями) героям необходимо одержать верх в косье. Так, в страду Михаил как подлинный богатырь соревнуется уже с самим солнцем. Поединок такого рода символически означает схватку с собственной судьбой, открывает Вечность: «И вот раз смотрел, смотрел вокруг – с кем бы померяться силенкой, кого бы на соревнование вызвать?.. Солнце вызвал... Давай, мол, кто кого?» [Абрамов, 2008. С. 441]. Отметим, даже среди великих тружеников *судьба мастеров* выделена особенно. Искуснейший плотник Степан Андреянович Ставров, построивший в Пекашино самый красивый дом, структурирующий пространство подобно храму, работой

исцеляется, «и горе, и радость топором вырубает». Старообрядца Евсея Мошкина, отправленного за верность «своей» вере в лагерь, искусство печника спасает и там, в аду. Для односельчан он остается «загадочным стариком», который «работой держится». Пелагея Амосова из одноименной повести не просто выпекает хлеб, но превращает это в высокое служение, праздник: «А у матери, как запомнила Алька, не было другой радости. И только в те дни добрела и улыбалась (хоть и на ногах стоять не могла), когда хлеб удавался» [Абрамов, 1985. С. 139]. Труд преобразует мастера внутренне и внешне, выстраивает его судьбу, открывает красоту мироздания, его тайные смыслы. Не случайно Е. Галимова указывает на то, что труд в поэтике Ф. Абрамова соотнесен отнюдь не только с практической пользой, но есть «высшее, самое главное предназначение», *заповедь*, не исполнение которой – большой грех [Галимова, 2010. С. 74].

Рассказ «Майка-плотник» выделяется и на этом фоне. Красавица героиня оказывается редкого таланта плотником: «И добро бы там какой-нибудь хлевок сварганила, сарай сколотила, ну баньку, наконец, а то ведь дом срубила. И какой дом! Ладненький, веселенький, со светелкой-чердаком, а у той светелки-чердака еще балкончик с точеными перильцами – терем!» [Абрамов, 2020. С. 198]. Искусство плотничать – одно из самых уважаемых в деревенском мире, с ним не каждый мужик справляется: «Топор – не прялка, у мужиков-то не у всех в руках держится». Удивительные способности девушки объясняются отнюдь не только даром, ей отпущенным, но и тяжелейшими условиями послевоенного времени. Семья, в которой пятеро маленьких девочек, остается без кормильца, за помощью нужно всякий раз обращаться к соседям, что и послужило толчком к самостоянию, пробуждению воли к творчеству: «Да нужда чему не научит. С пятерыми девками я после войны осталась – за всем, за каждой безделицей в люди бежи, – рассказывает мать героини. – Гвоздь какой вколотить, доску прибить – напросишься. И вот Майка все это с малых лет видела – последняя у меня, с малых лет начала за топор хвататься» [Там же]. Этот же мотив послевоенного детства, необходимости помощи родным – ключевой в рассказе «Кому-то и робить надо». Здесь юная героиня отказывается от продолжения обучения, ибо матери нужна помощница в доме: «Все братья ученые, мама говорит: кому-то и робить надо» [Там же. С. 195].

В рассказе «Майка-плотник» образ девушки сохраняет и классические черты избранничества, одиночества, отдельности миру. Героиня остается одинока, ибо среди односельчан нет ей равных в ремесле, а «за худого да безрукого сама не хочет». При этом автор настойчиво подчеркивает привлекательность девушки, ее образ отмечен и софийными чертами [Ковтун, 2010], которые характеризуют сокровенных героинь писателя: «Легкая, синеглазая, грудастая – не каждый день такую увидишь» [Абрамов, 2020. С. 199]. Интересно, что на память о встрече Майка дарит герою-повествователю «маленькое весло», которое тут же «живехонько вытесала». Образ иронически развернут и в сторону известного сюжета соцреализма – «Девушка с веслом», ставшим знаковым для советской культуры в целом. Изображение могучих юных красавиц, напоминающих античных богинь, украшали парки культуры и отдыха, символизируя эмансипацию и равноправие женщин и мужчин в СССР [Золотоносов, 1999]. Подчеркнем, женщины в прозе автора проявляют себя как труженицы, мастера чаще в *мужских профессиях*: в плотницком деле, на лесозаготовках, в обработке земли, подготовке пашни, что отнюдь не всегда связано с их личным выбором, но суть примета послевоенного времени. В литературоведении сформировалось мнение, что «за пределами текста отчетливо угадывается мотив нереализованной женской судьбы: девочка, рожденная для счастья, станет мужиком в доме» [Соколова, 2010. С. 95], которое излишне прямолинейно. Уверенность в достойно прожитой жизни, исполнении долга перед Богом и родом дают героиням чувство исполненности судьбы, счастья. Вдохновенный труд, превращенный в зрелище, в праздник, позволяет «человеку увидеть себя не как следствие трудового процесса, но как его субъекта, как его главного исполнителя, который и Бога-то мыслит удовлетворенным собой тружеником», – резюмирует философию труда И. Смирнов [2006. С. 54].

В произведениях Ф. Абрамова образ мастера наделяется мифологическими функциями *культурного героя*, возделывающего хаос в космос. В этом отношении показательна повесть «Деревянные кони» (1970). Главная героиня – Василиса Милендьевна, выданная насильно замуж в далекое поселение – Пижму, буквально преображает бытие, открывает дикарям, «урваям» культуру возделывания земли. Красота, сказочное имя (свекор «все, как выпьет, Василисой Прекрасной называл») изначально указывают на соотнесенность образа с чудом: «Женихов косяк у мамы был. За красоту и брали». Милендьевна обладает даром открывать клады, заклиная стихии, она удивительная грибница и ягодница: «Что – не видел такого золота?.. Да вот в том же лесу ходишь, а гриба хорошего для тебя нету. Не удивляйся. У ей с этим заречным ельником с первой брачной ночи дружба», – поясняет ситуацию невестка героини [Абрамов, 1988. С. 68]. Действия, поступки Василисы Милендьевны ритуализированы, они и двигают сюжет, преобразуя профанное, хаотичное время в сакральное.

Описание жизни в Пижме, напротив, подчеркнуто инфернализовано. Это вывернутое, опасное, шутовское пространство, где правит «голый человек», варвар: «А на Пижме у этих урваев все шиворот-навыворот. Первое дело у них охота да рыба. А к земле и прилежания не было» [Там же. С. 82]. Местные жители буквально наводят ужас на окрестные поселения, юная Василиса видит в лесу огонь «прямо до поднебесья. А вокруг этого огня голые мужики скачут. Я, говорит мама, попервости обмерла, шагу не могу ступить: думаю, уж лешаки это, больше некому. А то урвай» [Там же. С. 83]. В изначальном пространстве царят соответствующие нравы, баба Мара на упрек в зарастающих бурьяном полях отвечает диким хохотом: «То и хорошо, девка, дрова ближе». Имя старухи отсылает к истории славянской богини зимней стужи и смерти *Марены* (Мораны), восходит к общему индоевропейскому корню -мар- / -мор-, связано со смертью (мором). «Мара – призрак, нечистый дух, мерекъ или мереть – чортъ» [Афанасьев, 1994. С. 101]. Если светлое начало символизирует Василиса Милендьевна, то темное, злое – баба Мара – хтонический двойник героини.

Милендьевна, как и Евсей Мошкин (печник – хранитель огня), Михаил Пряслин, выполняет функцию *Демидурга*, открывающего людям различные ремесла, культуру, присоединяя их к своей идентичности. Насельники, обладая диким нравом, наделены и огромной витальной энергией, получая доступ к дарам культуры, они преображаются и преображают бытие: «При ней урвай пошли в рост». Сила, богатырская стать присущи и братьям Милендьевны, что усиливает былинный, сказочный контекст происходящего: «Братья Василисы Милендьевны выполняют функции сказочных волшебных помощников, являющихся по первому ее требованию и способных ради нее горы свернуть» [Никитина, 2010. С. 81]. В возделанном, культурном пространстве появление героини воспринимается как праздник: «Бывало, мамато идет, ребятишки возле взрослых шалят: “Тише вы, бесенята! Василиса Милендьевна идет”. А когда пройдет мимо: “Ну, теперь дичайте. Хоть на голове ходите”. Так вот ране маму-то почитали» [Абрамов, 1988. С. 88]. Возвращение Милендьевны в Пижму на протяжении многих лет и ее внезапное исчезновение имеют ту же, *ритуальную природу*, актуализируют сакральные смыслы первотворения, предотвращают нисхождение в хаос [Топоров, 1988. С. 15]. Кайуа замечает, что праздник, ритуал отбрасывает его участников, исполнителей в абсолютную изначальность, происходит омоложение износившегося, обетшавшего времени [Кайуа, 2003]. Юная Василиса, буквально украденная «дикарями», открывает им трансцендентальную вертикаль, с ее появлением в Пижме на крышах домов устанавливают деревянные коньки как знаки апотропической защиты: «Но я ни разу еще не видел такой деревни, где бы каждый дом был увенчан коньком. А в Пижме – каждый» [Абрамов, 1988. С. 76]. В тетралогии «Братья и сестры» конек на крыше ставровского дома укрепляет Егорша, образ которого подсвечен авторитетом Св. Егория Храброго, провозвестника христианской веры: «Но, конечно, больше всего охов да ахов у пекашинцев вызвал охлупень с конем, который Егорша поднял на дом» [Там же. С. 148]. Разрушение патриархального уклада в романе «Дом» символизирует опустошение, гибель крестьянских изб, перерождение, уход мастеров.

Мотив мастерства в позднем творчестве В. Распутина Гендерный аспект

В художественном мире В. Распутина тема мастерства существенно трансформируется, что определено в том числе сменой гендерных акцентов. Если в творчестве В. Шукшина, Ф. Абрамова крестьянский мир в целом структурирует образ патриарха (мужчины), то в классических произведениях В. Распутина – образ мудрых старух. Тема мастерства связывается не столько с преображением настоящего, сколько с приближением к границе инопространства, смерти [Ковтун, 2015]. В дебютной повести «Деньги для Марии» (1967) выведен образ главы семьи – Кузьмы, который стремится исполнять традиционные патриархальные функции по защите земли и дома, но уже в следующем тексте «Последний срок» (1970) центральное место занимает женская судьба, история умирающей Анны, перед которой открываются тайны иного мира. Героиня осознается хранителем избы (очага) и природного космоса, образы мужчин ретушируются, они гибнут на войне, уходят в город, отказываясь от функции защиты и продолжения рода. Исторически авторитет женщины «оправдан» трагическими ситуациями русских революций, войн, раскулачиваний, лагерей, обессиливших мужское население. Пресекается традиция передачи жизненных навыков, тайн мастерства от отца к сыну. Личность унифицируется, мужчина и женщина превращаются в исполнителей социальных функций, а не представителей культуры – целого. Утрата мужчиной созидательной, охранительной функций в итоге лишает его и онтологического статуса, и социального: «Василий и Василиса» (1966), «Прощание с Матёрой» (1976), «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003). Мужчина испытывает чувство потерянности, слабости, только усиливающееся к старости: от старика Гуськова («Живи и помни», 1974) до деда Егора в «Прощании с Матёрой» и героев итоговой повести «Дочь Ивана, мать Ивана» [Рыбальченко, 2012].

Сами исторические события, войны, унесшие миллионы, приводят не к лучшему из миров, но к хаосу, разрушению родового пространства – дома, что усиливает чувство вины, мужчинам нечего предложить следующему поколению, они сознательно отказываются от участия в передаче жизненного опыта. Эту внутреннюю катастрофу невозможно искупить, забыть, не спасают от пустоты выделенные государством новые квартиры и пенсии. В. Распутин, вошедший в литературу на излете «оттепели», уже в раннем творчестве свободен от ее мифов, показывает остранение человека от личностного созидания бытия, в поздних текстах на смену поколению уставших, устранившихся мужчин приходят архаровцы, лишённые своей земли, корней, но сильные единством стаи, законы которой и устанавливают: «Прощание с Матёрой», «Пожар» (1985), рассказы 1990-х. В этой ситуации уничтожение крестьянской культуры, утвари, уникальных деревянных построек приветствуется: непутевый мужик Петруха (шут, петрушка) сжигает ради сиюминутной наживы собственный дом, признанный памятником деревянного зодчества; старухи, оставляя Матёру, не могут взять с собой самовары, кросна, зыбки... – «им не бывать в деле». Уход мастеров, как святых с икон, знаменует развоплощение «русского мира», проза В. Распутина коррелирует с текстами Н. Клюева («Погорельщина»), А. Платонова. В рассказе «Происхождение мастера» машинист-наставник уверен, «когда труд из безотчетной бесплатной природы станет одной денежной нуждой, – тогда наступит конец света, даже хуже конца: после смерти последнего мастера оживут последние сволочи, чтобы пожирать растения солнца и портить изделия мастеров» [Платонов, 1984. С. 434]. В «Прощании...» под воду уходит не остров – целая эпоха, со своим порядком и уставом, соразмерная бытию человека, на смену которой приходит цивилизация потребления как нового варварства.

Во всей полноте тема мастера и его судьбы разворачивается в ключевом для позднего творчества автора рассказе «Изба» (1999), где встает вопрос о новом герое, способном вывести нацию из духовного тупика. В. Распутин, разочарованный в возможностях патриархального мужчины [Ковтун, Степанова, 2014], шанс на обновление мироздания оставляет за женщиной, чей подвиг оттеняет присутствие *мастера* Савелия. В тексте, идеологически, об-

разно ориентированном на «Матрёнин двор» А. Солженицына, крестьянская изба, строительство которой и составляет сюжет, наделяется признаками метафизического пространства, где прибывают души накануне долгого странствия [Ковтун, 2019]. Образ дома как храма души восходит к святоотеческому пониманию духовной природы человека. В этой логике описаны крестьянские избы у Ф. Абрамова, усадьба старухи Анны в «Последнем сроке», родовые постройки на острове Матёра, дом Стаса в рассказе «В ту же землю...» (1995), где происходит мистическая встреча героини с собственной душой: «Здесь, в этих стенах, она, казалось, и оставалась той своей частью, которая не потеряла радости, сюда приходила на свидание с нею, здесь пополняла свои душевные запасы» [Распутин, 2007а. Т. 4. С. 258].

Образ Агафьи в рассказе «Изба» маркируют черты андрогинности, юродства и одиночества: «К сорока годам осталась Агафья в родительском доме одинешенька» [Там же. С. 358]. Чуждость настоящему, олицетворенному новым поселком, и соотносённость с прежним бытием в деревне Криволуцкой, предназначенной под затопление, задает двойной код образа. Картина «отлетевшей» деревни повторяет характеристики острова Матёра. Ведущий мотив – мотив утраты и необходимости экзистенциального выбора как выхода из тутбытия в пределы сакрального. В облике героини отмечены черты схимы: «узкое лицо», «большие пытливые глаза», темная одежда, лишенная признаков пола: кирзовые сапоги, телогрейка, которые одновременно и признаки богатства. Важнейшие приметы богатыря-инока – негибкость воли, бесстрашие, которые в ситуации розни выступают и знаками национальности.

Автор подчеркивает отсутствие женственности в образе героини: Агафья говорит «с хрипотцой», «она плюнула на женщину в себе, рано сошла с нее чувственные томления», зато легко справляет «любую мужскую работу». Предки Агафьи из старообрядческой среды, что в поэтике В. Распутина – символ выносливости, самостояния. Образ героини, которая и печь сложила сама, вызывает устойчивую ассоциацию с *домовым*: «Ниче, я сама буду домовым», – решает Агафья. Особая связь женской судьбы с образом «матерого», «по колена высотой, огромного» елового пня как «перевернутого» Древа Мирового – указание на верность этическому должностованию, памяти, но и обрыв родовой цепи: «До самой смерти, глядя на этот пень, присаживаясь на него и отирая тряпочкой от грязи и пыли, жалела Агафья, что нет у нее внуков мал мала меньше, которые с восторгом, криками и ссорами, отталкивая друг друга, громоздились бы на пень и в конце концов умещались бы на нем все, сколько бы их не было» [Там же. С. 384]. Невозможность укоренения в горизонтальных пределах, на земле предков, оборачивается и разрывом вертикали.

Если героиню отличают твердость, негибкость воли, то черты мягкости, доброты характерны для ее деревенского соседа – *мастера* Савелия: «Было в этом местном мужике, никогда не видевшем иной жизни, кроме войны, что-то неместное, податливое, мягкое» [Там же. С. 365]. Повествователь подчеркивает исключительность героя («было в нем что-то дальнее»), трудолюбие, добросердечие. В Савелии все гармонично, приспособлено к долгому крестьянскому бытованию: «был еще крепок, не истрепан жизнью», «спокойный и красивый нрав», «сильные и умелые руки», при шаге «он заметно вдавливал ногу в землю, не снимал брезентовой самошитой кепки пролетарского покроя, придающей вид мастера своего дела» [Там же. С. 362]. Особый шаг выдает богатыря, кепка – указание на привычку к труду – «*лошадину силу*». Согласно древнему воззрению, человеческая душа содержит в себе вложенное в нее высшим духом представление об идеальном человеке, *льве* или *коне*: «Что есть прекрасный человек? Или прекрасный лев? Или прекрасный конь?» [Пановски, 1999. С. 143]. Савелий и перевозит избу Агафьи на новое место, а затем помогает ее «воскресить» среди «общего светопреставления» – переселения на Ангаре, когда «попятились с насиженных мест в тайгу, бросая могилы и старину» [Распутин, 2007а. Т. 4. С. 367].

Как и в творчестве Ф. Абрамова, процесс строительства дома описан по аналогии с *инициацией*: героиня худеет, чернеет, забывает есть, спать, теряет счет дням, что соответствует канонам жесткой аскезы. Временная смерть-забытие в родовом поместье описана через мотивы посвящения (буйство стихий, видение, переправа), а возвращение к жизни означено

ритуалом *евхаристии* – Агафья «причащается» хлебом и водой. Обратный путь героини лежит не к очагу, напротив, знаменует преодоление эмпирического, изба возносится изнутри, волей души и потому неподвластна времени, о чем свидетельствуют диалог с домом и вещей сон о неполном погребении хозяйки в собственном строении: «Здесь, в больнице, приснился Агафье сон, поразивший ее на всю оставшуюся жизнь: будто хоронят ее в ее же избе, которую стоймя тянут к кладбищу на тракторных санях, и мужики роют под избу огромную ямину, ругаясь от затянувшейся работы, гора белой глины завалила все соседские могилы и с шуршанием, что-то выговаривающим, на что-то жалующимся, обваливается обратно. Наконец избу на тросах устанавливают в яму. Агафья все видит, во всем участвует, только не может вмешаться, как и положено покойнице, в происходящее» [Распутин, 2007а. Т. 4. С. 360]. Сон не только сгущает сюжетные смыслы, но приближает к тайному значению происходящего.

Духовное равенство Агафьи и мастера Савелия символизирует *мистическая свадьба*, обставленная мотивами случайной встречи, испытания чистоты помыслов, путешествия, которые венчает мотив прозрения [Плеханова, 2002. С. 120]. Скрепляет союз возведение избы, где сходятся времена и пространства, живые и мертвые: «Можно сказать, что зачали ее, голубушку, осталось выносить да родить» [Распутин, 2007а. Т. 4. С. 373]. Тоска по работе уподоблена любовному томлению: подхватил женщину «опьяняющий порыв, сродни любовному, какой бывает у девчонки, когда только одного она и видит во всем свете, только к одному влечется, а вся остальная жизнь – как кружная дорога, чтобы переполниться тоской. Только одно и знала Агафья – скорей, скорей к избе, только там она и успокаивалась» [Там же. С. 383]. Женское тело, предназначенное рожать и вскармливать, развоплощается: «Она перестала чувствовать свое тело, оно затвердело в грубое и комковатое орудие для работы» [Там же. С. 378].

И, напротив, Савелий работает без суеты и надрыва, с инструментами обращается ласково: «Маленьким топориком с крашенным желтым топориком он вел по доске такую ровную стружку, что не надо и рубанка. И, оставляя дело, не воткнул топорик в чурку, а ласково положил поверх доски» [Там же. С. 370]. Боговдохновенность мастера подчеркнута эффектом *люминофании*. Савелий привозит сырой тес для крыши дома Агафьи, «а как лег доска к доске на два блестящих, играющих белизной и новизной ската, как засиял уже в сумерках, когда, пристукнув в последний раз по крыше топором, спустился Савелий вниз, – будто свет заструился над избой, и встала она в рост, сразу вдвигаясь в жилой порядок» [Там же. С. 385]. Исключительность избы подчеркнута и ее положением, она «стояла как на пупке, и видно было от нее на все четыре стороны света», это абсолютный верх, начало мироздания. Над крышей дома «висело тонкое, прозрачное зарево из солнечного и лунного света» [Там же. С. 383], однако вид, открывающийся из окон, тоскливый, «мерклый»: «Отсюда могло показаться, что изнашивается весь мир, – таким он смотрелся усталым, такой вытершейся была даже и радость его» [Там же. С. 398]. Если изба Агафьи обращена ввысь, то мир окрест погружен в сумерки, бездну самоутраты: «И стала год от году ужиматься в поселке жизнь», «а потом и вовсе ахнула оземь взятая ненадежно жизнь и покалечилась так, как никогда еще не бывало». В символическом плане строительство избы открывает перспективу возвращения к первоначальному, обновлению традиции, что и может, по В. Распутину, спасти от «обвала», от бездны.

На протяжении всего повествования мастер украшает избу: «Агафье Савелий заменил на новые все табуретки и лавки, вся изба пропахла сладким смоляным духом» [Там же. С. 390]. И, напротив, все, что создает героиня, лишено «сердечной красоты»: «Поставила и ограду – тыновую, высокую, что тебе крепостная стена. Все из-под Агафьиных рук выходило не по линейке, вразнобой и вразнохлыст: столбы не держали строя, тын то приседал, то вытягивался – зато прочно: те же столбы уходили в землю на полтора метра, сени смотрелись жилым пристроем» [Там же. С. 387]. Она и убрать избу не умеет, оказываясь в гостях у соседа, Агафья «ревниво убеждалась, что обихожена изба мужиком лучше, чем ею, бабой» [Там же.

С. 389]. Не только сострадая – уже и отстраняясь, повествователь замечает: «Ни одному-то сердечному делу она не научилась» [Распутин, 2007а. Т. 4. С. 392].

Одновременно с Агафьей, строится и Савелий. Его дом в затопляемой деревне – сказочный терем: «Из-под громадных елей, сказочно стоящих сторожами по углам, с поляны, которая заботливо уводила ее в свою глубину с проезжей дороги и выставляла картинкой», но в ряду общих застроек на новом месте «теремок Савелия сразу превратился в почерневшую обдергайку с подслеповатыми окнами». И героиня интуитивно чувствует бессилие мастера, отчужденного от своей земли и доли: «А ведь он хозяин, у него руки золотые, – с тоской думала Агафья» [Там же. С. 369]. Савелий старается сохранить и былой обиход, старинные вещи, от которых отказываются хозяйки: «Все у него было уже на месте – и высокое крылечко, и сени, заваленные всяким шурум-бурумом, среди которого Агафья рассмотрела конский хомут и детскую зыбку», уже бесполезные в хозяйстве, – «да ведь не все же для рук, надо что-то и для сердца!» [Там же. С. 370]. Подчеркнем, старинные вещи обладают статусом апотропеев: «Любая вещь, попадающая в поле влияния ритуала, понимается как отсылающая в трансцендентальное, т. е. возводится в ранг фетиша, превращается в персональный амулет, в оберег, охраняющий домашний очаг» [Смирнов, 2006. С. 54]. Оставив работу на тракторе, «взялся Савелий столярничать, попробовал себя в тонкой работе, которая ведома краснодеревщикам, и смастерил себе буфет на загляденье, не надо и фабричного: точно пойманный по размеру и рисунку, аккуратный, ладный, светящийся отшлифованной белой доской, игриво пестрящий, под хозяина, конопушками сучков, сверху с дверцами глухими, но изукрашенными по краям лепной змейкой. Смастерил и поставил его в чистой комнате в красном углу» [Распутин, 2007а. Т. 4. С. 389]. Разнообразные таланты персонажа, изготовление вещей, ассоциируемых с апотропической защитой, в пределах цивилизации не имеют силы. Савелия, уехавшего в город, «в несколько месяцев загрыз рак» [Там же. С. 393]. Власть города уподоблена наступлению апокалиптического Зверя.

Если в праснове образа Агафьи черты *Девы / воительницы*, то за фигурой мастера угадывается древний *искусник Орфей*. Именно Савелий перевозит из «утопленной» деревни – инобытия – избу Агафьи, а позже выводит и ее саму, надорвавшуюся и обезножившую. Героиня же, настойчиво отправляя талантливого соседа в «райен», который «выговаривался у нее с таким почтением, точно указывалось прямо на райское обитание» [Там же. С. 389], по сути подталкивает его к гибели. Одной из причин неудачи Орфея, сбившегося с пути, вместо света, уходящего во тьму, считается символическое преодоление идеи «вечного возвращения», родового (общинного) сознания, ибо род не знает смерти [Асоян, 2001. С. 145]. Обычное течение бытия: от жизни – к смерти в творчестве позднего В. Распутина заменяется на иной вектор: от смерти – к инобытию как продолжению, усилению чувства жизни [Семина, 1966. С. 127], что подтверждено судьбой Агафьи, досматривающей и после смерти за усадьбой: «Если же кто из проходящих заглядывал в избу, то замечал, что изба прибрана, догляд за ней есть» [Распутин 2007а. Т. 4. С. 398].

В орфический сюжет укладывается и идея двуединства героев. В образе Орфея актуализировано представление о женско-мужской природе древнего мастера, о столкновении дионисийской и аполлоновской стихий, в психоаналитическом плане Эвридика – «женщина внутри», анима Орфея. В рассказе В. Распутина от Савелия уходит жена – загадочная красавица Пана (славян. Павлина – жена пана), а мистический брак с Агафьей венчает обретение избы как души-Софии. Для Вл. Соловьева, глубоко почитаемого В. Распутиным, движение Орфея определяют три подвига: *резца художника*, *меча рыцаря* и *подвиг креста* – теургия. Спасение души-Эвридики – подвиг священнодействия, «реализация человеком божественного начала во всей эмпирической, природной действительности» [Соловьев, 1990. С. 394], при этом Орфей мыслится прообразом Христа, Эвридика – плененной Душой Мира (Софией), нуждающейся в пробуждении. Для В. Распутина женский образ ассоциируется с подлинной, сокровенной Русью – отступившей, «как партизаны в леса, в свое тысячелетие», ждущей своего часа-подвига [Распутин, 2007б. С. 88].

В намеченной парадигме значим и мотив «слепоты» Орфея / Савелия, который делает фигуру мастера особенно уязвимой, выдает сомнение в собственной силе, таланте. Савелий словно ждет очевидных доказательств своей воли, искусности. Агафья отправляет его в город с той же целью – получить признание, подтверждение дара, но высокое мастерство чуждо очевидности, прагматике. Пока Савелий доверяет «сердечному таланту», он противостоит «светопреставлению» окрест, как только решается на отъезд, изменяет «своей стезе», мгновенно стареет, лицо «изжелта-красное, сквозь дряблость разогретое, беспокойное», суетится, «хочет утаить робость перед переездом» [Распутин, 2007а. Т. 4. С. 392] и гибнет. «Уход» мастера открывает дорогу «архаровцам» – «последней сволочи, чтобы пожирать растения солнца и портить изделия мастеров», по слову А. Платонова.

Прощаясь, Савелий дарит Агафье удивительной красоты курятник – «с широкой столешницей, на которой удобно вести стряпню, с узорной, радующей глаз решеткой, с длинным и узким корытцем, долбленным из березы, придерживаемым березовыми же красиво раскоряченными лапками, с двумя круглыми седалами внутри» [Там же. С. 390]. Образ курятника отсылает как к истории деда Гордея из повести «Деньги для Марии» – юрода, живущего, по его собственному признанию, в «курятнике», так и к бараку юродивого Богодула, прямо названному в «Прощании...» «курятником». В уста деда Гордея, который по ночам «сторожил в мастерских», автор вкладывает обличительные слова о современной цивилизации: «А теперь шагу нельзя ступить без денег. Кругом деньги. Запутались в них. Разучились мастерить» [Распутин, 2007а. Т. 1. С. 61]. Барак Богодула тоже стоит отдельно от деревни, туда не проникают «архаровцы», он, лишенный всех примет жилого («барак не считается»), становится переходным пространством, откуда открывается выход в иные пределы. В этом же ряду образ юродивого дяди Миши Хампо из повести «Пожар», даже внешне напоминающего петуха: «Издали смотреть, казалось, что заворачивает он разбегающихся от курицы цыплят». Во всех мифологиях мира петух соединен с соляно-огненной, брачно-сексуальной, хтонической символикой одновременно. Пограничное существование птицы, равно принадлежащей дню и ночи, свету и тьме, подчеркивает переходный «характер» «курятников», где обитают юроды. «По старинному поверью, при первых криках петуха нечистая сила низвергается в ад» [Русская эпитафия, 1990. С. 346].

Изба Агафьи отмечена чертами переходности, совмещает признаки дома и домовины. Здесь «нежить выглядывала отовсюду», стоял «какой-то древний, словно бы и не человеческий, пропитавший стены, острый даже в своей угаслости, мускусный запах», переступившие пределы «сразу оказывались в другом мире» [Распутин, 2007а. Т. 4. С. 357], где царят покой, тишина. Никто не ищет в избе пристанища, судьба сама «сталкивает и направляет сюда», как приуготовливает к долгому пути. Подобная метаморфоза описана и в рассказе «В ту же землю...». Выполненная мастером домовина исключительной красоты для умершей в городе старухи Егорьевны обретает черты сказочного терема, наделяется чертами избранности, родственности, тепла, простора и света. Гроб из «свежей золотисто-янтарной сосновой доски, остро и сладко пахнущий, не просто скаляканый в четыре доски, а высокий и просторный, солнечный», «нечто, явившееся по высочайшей воле, огромное, важное, заполнившее не одну лишь квартиру, но весь дом» [Там же. С. 275]. Если мир окрест есть угол, котлован, то пределы домовины расширяются, вбирая комнату, квартиру, дом, открываясь в неназываемое. В глазах правнучки умершая предстает преображенной: «Не бездыханно лежала Аксинья Егоровна перед Танькой, а стояла, как и она, в раме выходной двери, обернувшись всем телом для прощания» [Там же. С. 277]. Окно, рама, проем двери... ограничивают возможности визионера в момент откровения тайны.

В рассказе «Изба» дом Агафьи, оставленный всеми жильцами, доглядывается самой хозяйкой с того света. Автор предлагает новое прочтение *китежской легенды*, выражая протест против варварства, «кочевья», утопления земель, метафизической бездомности, к которой приговорен его современник. Петруха на Матёре сжигает родовое имение, Агафья и мастер Савелий, вопреки логике истории, оставляют надежду на свет в апокалиптическом

настоящем. Агафья, как и Пашута, хоронящая мать помимо всех обычаев и традиций, по сути открывает новый ритуал, закликает судьбу вещим словом («Сама себе буду домовым!»), которому подвластно и тамбытие. В итоговой повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана» их миссии наследуют «героиня» Тамара Ивановна и ее сын Иван, в образе которого сойдутся черты *богатыря* и *мастера*. Юноша, названный, как и Богодул, «бурлаком», возвратившись из армии, «вдруг нанялся в бригаду плотников, уезжающих строить в дальнем селе церковь» [Распутин 2007а. Т. 1. С. 277], рядом с селом «лежала-бедовала» родная деревня его матери и деда.

Сюжет Ивана полемически развернут и в сторону шукшинского мастера Семки Рысь («Мастер»), смирившегося с обстоятельствами, отказавшегося от реставрации Талицкой церкви, за образом которой, считают исследователи, угадывается «символика легенд старообрядческого толка о бежавшей и скрывшейся от людей церкви», невидимого града Китежа [Козлова, 1992. С. 161]. Если в судьбе Савелия реализована идеология «ухода», обреченности мастера, то история Ивана связывается с темой «возвращения», воскрешения Руси / Церкви / Китежа из небытия. Значимость образа героя подчеркивается его связанностью с искусством словотворчества, «витийствования», столь важным в эстетике старообрядчества.

Заключение

Образ мастера в творчестве ведущих авторов-традиционалистов имеет свою художественную специфику. В текстах В. Шукшина акцент сделан на изменении внутреннего самоощущения умельца, его «думах» о России, истории, которые и отражаются в творчестве. Духовные усилия мастера, «праздник души», открывающейся в искусном делании, – вот что важно. Герой здесь «чудной», «дурень», выламывающийся из своего окружения, не умеющий практическую пользу получить. Он создает свой мир – убежище, где живут древние предания, души мастеров, их творения, как куклы Васеки («Стенька Разин»), где «глубоко уважают» человека – творца Красоты. В ряде критических работ трудовые доктрины В. Шукшина и Ф. Абрамова максимально сближены: «Даже отношение к труду у них тождественно» [Глушаков, 2009. С. 165], что представляется спорным. Для тружеников Ф. Абрамова актуальны прежде всего социальные усилия, преобразование села, усадьбы, дома как возведение новой России здесь и сейчас. Художественный мир писателя прошивает идея домостроительства, уже лишённого божественного покровительства, оставленного на попечение человеку. Происходит этизация труда, труд становится заповедью, молитвой, им исцеляются, замаливают грех, испытывают на прочность. Сами мастера принадлежат сказочному, былинному хронотопу, выполняют функции демиургов, открывающих профанам ремесла, культуру, вертикаль. В поздних текстах дома, оставленные защитой свыше, однако, не стоят, рушатся с них коньки-обереги, уходят, как святые с образов, мастера. Тема умельца в поздних текстах В. Распутина коррелирует с темой смерти, инопространства. Когда для мастеров нет уже места в реальности, они устанавливают личный контакт с временем, как старуха Агафья в рассказе «Изба» или Пашута, Стас, изготовивший для старухи Егорьевны гроб, как солнечный терем («В ту же землю...»). Похороны и объединяют героев в родных. Вечность «откликается на зов памяти, т. е. резонирует на мысль и слово человека – так сохраняется нравственная координата хронотопа, заданная предшествующей духовной традицией» [Плеханова, 2002. С. 21]. На протяжении столетий опыт искания «тайной свободы» (по слову А. Пушкина), свет, мастером сотворенный, накапливался и передавался из поколения в поколение, что и определяло бытие культуры.

Список литературы

- Абрамов Ф.** Повести и рассказы. Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1985. 368 с.
- Абрамов Ф.** Повести. М.: Детская литература, 1988. 221 с.
- Абрамов Ф.** Горжусь, что я из деревни... // 15 встреч в Останкине. М.: Политиздат, 1989а. С. 88–117.
- Абрамов Ф.** Из колена Аввакумова: Повести. Рассказы. М.: Современник, 1989б.
- Абрамов Ф.** Братья и сестры. Роман: В 4 т. СПб.: Логос, 2008. Т. 2: Пути-перепутья. Дом. 718 с.
- Абрамов Ф.** Трава-мурава. Архангельск: Вече, 2020. 480 с.
- Асоян А. А.** Орфей и Эвридика в русской литературе XX века // Интерпретация текста: сюжет и мотив: Сб. науч. тр. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. С. 144–161.
- Афанасьев А.** Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М.: Индрик, 1994. Т. 1. 800 с.
- Вазари Д.** Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. М.: Искусство, 1956. Т. 1.
- Васильева Г. М.** Образ мастера в творчестве И. В. Гете и Л. Н. Толстого // Лирические и эпические сюжеты: Материалы к словарю сюжетов русской литературы. Новосибирск: СО РАН, 2010. Вып. 9. С. 92–100.
- Галимова Е. Ш.** Мотив праведности труда в прозе Ф. Абрамова // Характеры и судьбы: проза Ф. Абрамова: Сб. науч. ст. СПб.: Факультет филол. и искусств, 2010. С. 67–77.
- Галимова Е.** Мистическое в художественном мире Валентина Распутина // Творчество Валентина Распутина: ответы и вопросы: монография / Под ред. И. И. Плехановой. Иркутск: ИГУ, 2014. С. 66–76.
- Глушаков П. С.** Очерки творчества В. М. Шукшина и Н. М. Рубцова: классическая традиция и поэтика. Рига: ROTA, 2009. 279 с.
- Гоголь Н. В.** Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 10.
- Золотонос М.** Девушка с веслом // Золотонос М. Глуптократос. Исследование немого дискурса. Аннотированный каталог садово-паркового искусства сталинского времени. СПб., 1999. С. 20–29.
- Кайуа Р.** Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. 296 с.
- Ковтун Н. В.** Юродское странствие в поэтике Ф. Абрамова // Сибирский филологический журнал. 2010. № 3. С. 93–102.
- Ковтун Н. В.** Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В. М. Шукшина // Литературная учеба. 2011. № 1. С. 132–154.
- Ковтун Н. В.** Тема отлучения от свободы в ранней новеллистике А. Солженицына // Сибирский филологический журнал. 2012. № 1. С. 72–79.
- Ковтун Н. В.** Инопространство в поздних рассказах В. Распутина: «Изба» и «Видение» // Literatura. 2015. № 57 (5). С. 306–315.
- Ковтун Н.** «Матрёнин двор» и его корреляты в современной русской прозе // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2019. № 1. С. 92–103.
- Ковтун Н. В., Степанова В. А.** Проблема гендерной идентификации мужских образов в творчестве В. Распутина // Филологический класс. 2014. № 2 (36). С. 7–14.
- Козлова С. М.** Поэтика рассказов В. М. Шукшина. Барнаул: Изд-во АГУ, 1992. 180 с.
- Лапшин И. И.** Философия изобретения и изобретение в философии. М.: Республика, 1999. 399 с.
- Лейдерман Н. Л.** С веком наравне. Русская литературная классика в советскую эпоху: Монографические очерки. СПб.: Златоуст, 2005. 366 с.
- Никитина М. Н.** Мифопоэтический хронотоп в повести Федора Абрамова «Деревянные кони» // Характеры и судьбы: проза Ф. Абрамова. СПб., 2010. С. 78–88.

- Панофски Э.** Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Аxioma, 1999. 237 с.
- Платонов А.** Собр. соч.: В 3 т. М.: Сов. Россия, 1984. Т. 1.
- Плеханова И. И.** Константы переходного времени. Литературный процесс рубежа XX–XXI веков. Иркутск: ИГУ, 2002. 491 с.
- Распутин В.** Собр. соч.: В 4 т. Иркутск: Изд. Сапронов, 2007а.
- Распутин В.** В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе. Иркутск: Изд. Сапронов, 2007б. 527 с.
- Русская эпиграмма. М.: Худож. лит., 1990. 367 с.
- Рыбальченко Т. Л.** Антропологические акценты образа старика в русской прозе второй половины XX века // Время и творчество В. Распутина: история, контекст, перспективы: Материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения В. Г. Распутина. Иркутск: ИГУ, 2012. С. 222–240.
- Семина К. А.** О феномене греческого храма // Вестник Древней истории. 1966. № 4. С. 124–132.
- ССЗ – Словарь символов и знаков / Сост. Н. Н. Рогалевич. Минск: Харвест, 2004. 512 с.
- Смирнов И. П.** Генезис. Философские очерки по социокультурной начинательности. СПб.: Алетейя, 2006. 288 с.
- Соколова И. В.** Малая проза Федора Абрамова: авторская концепция темы женской судьбы // Характеры и судьбы: проза Ф. Абрамова. СПб., 2010. С. 89–103.
- Соловьев Вл.** «Неподвижно лишь солнце любви...»: Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М.: Московский рабочий, 1990. 445 с.
- Толстой Л. Н.** Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л.: Худож. лит., 1928–1959.
- Топоров В. Н.** О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 7–16.
- Урманов А.** Творчество Александра Солженицына. М.: Флинта-Наука, 2003. 384 с.
- Успенский Б. А.** Избр. тр.: В 2 т. М.: Гнозис, 1994. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. 432 с.
- Холл М. П.** Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПб.: Спикс, 1994. 793 с.
- Чехов А. П.** Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1976. Т. 4.
- Шукшин В. М.** Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 5.
- Шукшин В. М.** Собр. соч.: В 5 т. Екатеринбург: Посылторг, 1994.
- Bataille G.** Die Tranen des Eros. Munchen, 1981.

References

- Abramov F.** Brat'ya i sestry. Roman [Brothers and Sisters. A novel]. In 4 vols. St. Petersburg, Logos Publ., 2008, vol. 2, 718 p. (in Russ.)
- Abramov F.** Gorzhus', chto ya iz derevni... [I'm proud to be from the countryside...]. In: 15 vstrech v Ostankine [15 Meetings in Ostankino]. Moscow, Politizdat Publ., 1989, p. 88–117. (in Russ.)
- Abramov F.** Iz kolena Avvakumova: Povesti. Rasskazy [From the Clan of Avvakum: Novels. Stories]. Moscow, Sovremennik Publ., 1989, 559 p. (in Russ.)
- Abramov F.** Povesti [Novels]. Moscow, Detskaya literatura Publ., 1988, 221 p. (in Russ.)
- Abramov F.** Trava-murava [Birdgrass]. Arhangelsk, Veche Publ., 2020, 480 p. (in Russ.)
- Abramov F.** Povesti i rasskazy [Novels and Stories]. Arhangelsk, Severo-Zapadnoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1985, 368 p. (in Russ.)
- Afanasiev A.** Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu [Poetic Views of the Slavs on Nature]. In 3 vols. Moscow, Indrik Publ., 1994, vol. 1, 800 p. (in Russ.)

- Asoyan A. A.** Orfej i Evredika v russkoi literature XX veka [Orpheus and Eurydice in Russian Literature of the 20th Century]. In: Interpretatsiya teksta: syuzhet i motiv [Interpretation of Texts: Plots and Motifs]. An Anthology. Novosibirsk, Sibirskii khronograf Publ., 2001, p. 144–161. (in Russ.)
- Bataille G.** Die Tranen des Eros. Munchen, 1981.
- Chekhov A. P.** Complete Works. In 30 vols. Moscow, 1976, vol. 4. (in Russ.)
- Galimova E.** Misticheskoe v khudozhestvennom mire Valentina Rasputina [The Mystical in the Art World of Valentin Rasputin]. In: Tvorchestvo Valentina Rasputina: otvety i voprosy [The Works of Valentin Rasputin: Questions and Answers]. Monograph. Ed. by. I. I. Plekhanova. Irkutsk, Irkutsk State Uni. Press, 2014, p. 66–76. (in Russ.)
- Galimova E. Sh.** Motiv pravednosti truda v proze F. Abramova [The Motive of Righteousness of Labor in Prose of F. Abramov]. In: Kharaktery i sud'by: Proza F. Abramova [Personalities and Fates: The Prose of F. Abramov]. An Academic Anthology. St. Petersburg, Faculty of Philology and Arts Publ., 2010, p. 67–77. (in Russ.)
- Glushakov P. S.** Ocherki tvorchestva V. M. Shukshina i N. M. Rubtsova: klassicheskaya traditsiya i poetika [Essays of V. M. Shukshin and N. M. Rubtsov: Classical Tradition and Poetics]. Riga, ROTA Publ., 2009, 279 p. (in Russ.)
- Gogol N. V.** Complete Works. Moscow, AS USSR Publ., 1940, vol. 10. (in Russ.)
- Hall M. P.** Entsiklopedicheskoe izlozhenie masonskoi, germenevticheskoi, kabbalisticheskoi i rozenkreicerovskoi simvolicheskoi filosofii [An Encyclopedia Outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy]. St. Petersburg, Spiks Publ., 1994, 793 p. (in Russ.)
- Kajua R.** Mif i chelovek. Chelovek i sakral'noe [The myth and the man. Man and the sacred]. Moscow, OGI, 2003, 269 p. (in Russ.)
- Kovtun N.** “Matryonin dvor” i ego korrelyaty v sovremennoi russkoi proze [Matrena’s Place and Its Correlates in Modern Russian Prose]. *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshei shkoly* [Philological Studies. Academic Reports], 2019, no. 1, p. 92–103. (in Russ.)
- Kovtun N. V.** Bogobortsy, fantazery i trikstery v pozdnykh rasskazakh V. M. Shukshina [Antitheists, Visionaries, and Tricksters in Later Stories by V. M. Shukshin]. *Literaturnaya ucheba* [Literary Studies]. 2011, no. 1, p. 132–154. (in Russ.)
- Kovtun N. V.** Inoprostranstvo v pozdnykh rasskazakh V. Rasputina: “Izba” i “Videnie” [Foreign Space in the Later Stories of V. Rasputin: Hut and Vision]. *Literatura* [Literature], 2015, no. 57 (5), p. 306–315. (in Russ.)
- Kovtun N. V.** Tema otluheniya ot svobody v rannei novellistke A. Solzhenitsyna [Loss of Freedom in Early Short Stories by A. Solzhenitsyn]. *Siberian Journal of Philology*, 2012, no. 1, p. 72–79. (in Russ.)
- Kovtun N. V.** Yurodskoe stranstvie v poetike F. Abramova [The Fool’s Journey in F. Abramov’s Poetics]. *Siberian Journal of Philology*, 2010, no. 3, p. 93–102. (in Russ.)
- Kovtun N. V., Stepanova V. A.** Problema gendernoi identifikatsii muzhskikh obrazov v tvorcheстве V. Rasputina [The Problem of Gender Identification of Male Characters in the Works of V. Rasputin]. *Filologicheskii klass* [Class of Philology], 2014, no. 2 (36), p. 7–14. (in Russ.)
- Kozlova S. M.** Poetika rasskazov V. M. Shukshina [Poetics of V. M. Shukshin’s Stories]. Barnaul, ASU Press, 1992, 180 p. (in Russ.)
- Lapshin I. I.** Filosofiya izobreteniya i izobrenie v filosofii [Philosophy of Invention and Invention in Philosophy]. Moscow, Respublika Publ., 1999, 399 p. (in Russ.)
- Leiderman N. L.** S vekom naravne. Russkaya literaturnaya klassika v sovetskuyu epohu [Along with the Century. Russian Literary Classics in the Soviet Era: Monographic Essays]. St. Petersburg, Zlatoust Publ., 2005, 366 p. (in Russ.)
- Nikitina M. N.** Mifopoeticheskii khronotop v povesti Fedora Abramova “Derevyannye koni” [Mythopoetic Chronotope in Fedor Abramov’s Novel Wooden Horses]. In: Kharaktery i sud’-

- by: Proza F. Abramova [Personalities and Fates: The Prose of F. Abramov]. An Academic Anthology. St. Petersburg, 2010, p. 78–88. (in Russ.)
- Panofski E.** Idea. K istorii ponyatiya v teoriyakh iskusstva ot antichnosti do klassitsizma [Idea. On the history of Concepts in Art Theories from Antiquity to Classicism]. St. Petersburg, Axioma Publ., 1999, 237 p. (in Russ.)
- Platonov A.** Collected Works. In 3 vols. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., vol. 1, 1984. (in Russ.)
- Plekhanova I. I.** Konstanty perekhodnogo vremeni. Literaturnyi process rubezha XX–XXI vekov [Transition Time Constants. The Literary Process of the Turn of the 20th – 21st Centuries]. Irkutsk, Irkutsk State Uni. Press, 2002, 491 p. (in Russ.)
- Rasputin V.** Collected works. In 4 vols. Irkutsk, Saprionov Publ., 2007. (in Russ.)
- Rasputin V.** V poiskakh berega: Povest', ocherki, stat'i, vystupleniya, esse [Finding the Shore: Story, Essays, Articles, Speeches]. Irkutsk, Saprionov Publ., 2007, 527 p. (in Russ.)
- Russkaya epigrama [Russian Epigram]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990, 367 p. (in Russ.)
- Rybalchenko T. L.** Antropologicheskie aktsenty obraza starika v russkoi proze vtoroi poloviny XX veka [Anthropological Accents of the Image of an Old Man in Russian Prose of the Second Half of the 20th Century]. In: Vremya i tvorchestvo V. Rasputina: istoriya, kontekst, perspektivy [The Time and Works of V. Rasputin: History, Context, Perspectives]. Materials of the International academic conference dedicated to V. G. Rasputin's 75th anniversary. Irkutsk, Irkutsk State Uni. Press, 2012, p. 222–240. (in Russ.)
- Semina K. A.** O fenomene grecheskogo khrama [On the Phenomenon of the Greek Temple]. *Vestnik Drevnei istorii* [Ancient History Bulletin], 1966, no. 4, p. 124–132. (in Russ.)
- Shukshin V. M.** Collected Works. In 5 vols. Ekaterinburg, Posyltorg Publ., 1994. (in Russ.)
- Shukshin V. M.** Collected Works. In 5 vols. Moscow, 1996, vol. 5. (in Russ.)
- Slovar' simvolov i znakov [Dictionary of Symbols and Signs]. Comp. by N. N. Rogalevich. Minsk, Harvest Publ., 2004, 512 p. (in Russ.)
- Smirnov I. P.** Genesis. Filosofskie ocherki po sociokul'turnoi nachinatel'nosti [Genesis. Philosophical Essays on Socio-Cultural Beginnings]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2006, 288 p. (in Russ.)
- Sokolova I. V.** Malaya proza Fedora Abramova: avtorskaya kontseptsiya temy zhenskoi sud'by [Short Prose by Fedor Abramov: the Author's Concept of the Theme of Women's Fate]. In: Kharaktery i sud'by: proza F. Abramova [Personalities and Fates: The Prose of F. Abramov: An Academic Anthology]. St. Petersburg, 2010, p. 89–103. (in Russ.)
- Soloviev VI.** "Nepodvizhno lish' solntse lyubvi...": Stikhotvoreniya. Proza. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov ["Only the sun of love is still...": Poems. Prose. Letters]. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1990, 445 p. (in Russ.)
- Tolstoy L. N.** Complete Works. In 90 vols. Moscow, St. Petersburg, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1928–1959. (in Russ.)
- Toporov V. N.** O rituale. Vvedenie v problematiku [About the Ritual. Introduction to the Problem]. In: Arhaicheskii ritual v fol'klornykh i ranneliteraturnykh pamyatnikakh [Archaic Rites in Folklore and Early Literary Monuments]. Moscow, Nauka, 1988, p. 7–16. (in Russ.)
- Urmanov A.** Tvorchestvo Aleksandra Solzhenitsyna [The Works of Alexander Solzhenitsyn]. Moscow, Flinta-Nauka, 2003, 384 p. (in Russ.)
- Uspensky B. A.** Selected Works. In 2 vols. Moscow, Gnozis Publ., 1994, vol. 1, 432 p. (in Russ.)
- Vasilieva G. M.** Obraz mastera v tvorchestve I. V. Gete i L. N. Tolstogo [The Image of the Master in the Works of Goethe and Tolstoy]. In: Liricheskie i epicheskie syuzhety. Materialy k slovaryu syuzhetov russkoi literatury [Lyrical and Epic Plots. Materials for the Dictionary of Plots in Russian Literature]. Novosibirsk, SB RAS Publ., 2010, iss. 9, p. 92–100. (in Russ.)
- Vazari D.** Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayatelei i zodchikh [Biographies of the Most Famous Painters, Sculptors and Architects]. In 5 vols. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956, vol. 1. (in Russ.)

Zolotonosov M. Devushka s veslom [Girl with a Paddle]. In: Zolotonosov M. Γλυπτοκρατος. Issledovanie nemogo diskursa. Annotirovannyi katalog sadovo-parkovogo iskusstva stalin-skogo vremeni [Γλυπτοκρατος. The Study of a Mute Discourse. An Annotated Catalogue of the Garden Art of Stalin's Era]. St. Petersburg, 1999, p. 20–29. (in Russ.)

Материал поступил в редколлегию
Received
27.04.2020

Сведения об авторе

Ковтун Наталья Владимовна, доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и методики ее преподавания, Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева (Красноярск, Россия)
nkovtun@mail.ru

Information about the Author

Natalia V. Kovtun, Doctor of Philology, Professor of Department of World Literature and Methods of Teaching, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafiev (Krasnoyarsk, Russian Federation)
nkovtun@mail.ru