

Н.В. Ковтун

Сибирский федеральный университет, Красноярск

**Патриархальный миф в традиционалистской прозе
рубежа XX – XXI веков**

Аннотация: Статья посвящена проблеме интерпретации патриархального мифа в поздней традиционалистской прозе. На материале творчества В. Распутина и Б. Екимова, названного в современной критике «последним деревенщиком», показан процесс трансформации образа отца, хозяина дома как малой церкви в образ руководителя авторитарного типа («Холушино подворье» и «Пиночет»).

The article is devoted to the problem of the formation and development of a patriarchal myth in the latest traditional prose. On the basis of the creative work of V. Rasputin, B. Ekimov, who is called «the last Village Prose writer» in a modern critique, it is shown how the image of a Father, the Master of the house and family, which is itself perceived as a small church, is transformed into the image of an authoritative leader («Kholusha's yard», «Pinochet»).

Ключевые слова: В. Распутин, Б. Екимов, традиционалистская проза, «Холушино подворье», «Пиночет», патриарх.

V. Rasputin, B. Ekimov, traditional prose, «Kholusha's yard», «Pinochet», patriarch.

УДК: 82.091

Контактная информация: Красноярск, пр. Свободный 82а. СФУ, кафедра русской и зарубежной литературы. Тел. (391) 2062647. E-mail: nkovtun@mail.ru.

Читательская аудитория традиционалистской прозы сегодня резко сокращается, внимание критиков также направлено на сочинения новаторов. В целом можно говорить о некоем кризисе реализма, который в русской литературе еще сто лет назад демонстрировал выдающиеся успехи. Преемницей отечественной классики во второй половине XX века и выступила «деревенская проза», чье появление стало своеобразным ответом на разочарование в проекте модернизации страны. Утраченный национальный «лад» теперь ищут в другом направлении, через возвращение к древним истокам культуры. Идеологии «светлого будущего» противопоставляется *миф патриархальной Руси*. В основании мифа – средневековый эстетический канон, опирающийся на христианскую идеологию в ее народном изводе, что объясняет синтез языческой и православной символики. Крестьянская культура, наделенная чертами идиллического как Другого по отношению к жесткой реальности, представлена в прозе традиционалистов незаслуженно отвергнутой, но тем более желанной, хранящей сокровенное знание, которого лишена современность. Стержнем гармоничного мироустройства зачастую становится вера в Бога, преемником которого на земле выступает *отец, хозяин* дома как малой церкви.

В 1960-е – начале 1970-х годов писатели-«деревенщики» еще сохраняют веру в возможность преобразования реальности Словом, в избранный народ, которому дано интуитивное знание истины («Привычное дело» В. Белова). На рубеже

1970 – 1980-х традиционалистская проза фиксирует появление маргинального героя, поставит вопросы о судьбе исконных ценностей в настоящем («Прощание с Матерой», «Пожар» В. Распутина, «Последний поклон» В. Астафьева, «Дом» Ф. Абрамова). В этот период складываются несколько линий развития литературного направления: *эсхатологическая* и *утопическая*, обращенная к тайнам природы, древнейшим национальным легендам о подлинной Руси как граде Китеже, Беловодье, что скрыто от глаз нечестивца и чужака [Ковтун, 2009]. Интерес к прошлому, русскому средневековью отчасти выявит кризис идей, переживаемый реалистической прозой, когда внимание к социальной критике уже не компенсирует идеологического вакуума.

В 1990-е многие из писателей-традиционалистов замолкают или уходят в публицистику. Среди тех, кому удалось преодолеть внутренний кризис, выйти к читателю с принципиальными текстами – В. Распутин. Его рассказы «Изба», «В ту же землю...» открывают *положительного героя* современности (бабы-богатырки), демонстрируют программу духовного восстановления нации на основах *новой религиозности* (трансформация идей матриархата, славянского язычества). Интересно, что в юбилейном четырехтомнике писателя, выпущенном в 2007 году издателем Сапроновым, отсутствует повесть «Пожар», финал которой отмечен мотивами Апокалипсиса. Итоговая повесть художника «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003) демонстрирует надрыв нации, буквально вынужденной отстаивать свое право на жизнь, но одновременно утверждает необходимость сопротивления, первостепенность надежды.

В означенной художественной парадигме проза В. Распутина как классика направления сопоставляется с текстами Б. Екимова – «последнего деревенщика», завершающего искания традиционализма. И если первый в позднем творчестве призывает к *активному сопротивлению* под началом новых амазонок, обретающему черты Возмездия, то второй уповает на *самостояние сильных духом*, исполняющих Завет, и потому принципиально отрицающих революционные меры. Художественные интонации зрелого Б. Екимова отличает сдержанность, события в его текстах предстают с нескольких точек зрения, что свидетельствует неоднозначность бытия. Слом художественного метода, обращение к советскому опыту колхозного хозяйства, образу авторитарного руководителя демонстрирует повесть «Пиночет» (1999), откровенно нарушающая принципы толерантности, столь модные в современности, и саму логику истории. Движение автора от созерцательности к откровенной нетерпимости в оценках настоящего проливает свет и на развитие «деревенской прозы» в целом. Для анализа произошедшей метаморфозы обратимся к знаковым текстам художника, важным в аспекте социокультурных исканий отечественной литературы, и в контексте споров о будущем Руси, национальной государственности.

Визитной карточкой Б. Екимова стал рассказ «Холушино подворье» (1979) (в позднем варианте – «Золотой хозяин»), с которого начинается зрелый период творчества. Здесь отразились важнейшие идеи, образы, структурирующие художественный мир писателя, заявлен сокровенный герой – *потомственный крестьянин, хозяин*, возделывающий и оберегающий родовую землю. Интертекстуальное поле текста включает новеллы раннего А. Солженицына, повесть «Прощание с Матерой» В. Распутина. Основу «внутреннего сюжета» произведения составляет *миф о первотворении*. Образ крестьянской усадьбы соотнесен как с представлениями о национальном прошлом, так и о ковчеге спасения, через который Господь *проводит Завет*. Картина минувшего сопрягается с воспоминаниями героя о детстве, что и объясняет ее ностальгический характер. В соответствии с законом мифа, часть мироздания замещает, свидетельствует устройство целого. История сокровенного места (сельского подворья) ведется от момента основания и вплоть до гибели, автор словно испытывает традиционный крестьянский уклад на прочность.

Семья главного героя – Варфоломея Вихлянцева (для односельчан – Холюши) – прообраз человечества. Три брата, наделенные знаковыми именами (Петр, Варфоломей, Егорий), и сестра символизируют изначальную полноту мироздания, зарождение русской государственности. В «Повести временных лет» читаем: «И быша 3 браться: единому имя Кий, а другому Щекъ, а третьему Хоривъ, и сестра их Лыбедь» [«Изборник», 1969, с. 30]. На абсолютную, обязательную для мира земледельчески-трудовой идиллии (термин М. Бахтина), приращенность человеческой жизни к месту – родной земле, реке, лесу, указывает фамилия персонажа, в которой отражено название хутора Вихляевского. Поместье героя окаймляет речка, что за домом «разливается широким плесом. Его так и звали – Холюшин плес» [Екимов, 1984, с. 107].

Зарождение древних поселений обязательно окружалось мифами, через *миф основания*, веру в который разделяли все члены сообщества, и происходила легитимизация его существования: «Мифология обыкновенно включала имя (или имена) основателей, а иногда и дату основания» [Ямпольский, 2007, с. 218]. Холюша и есть последний хранитель, *гений местности* («Мы век тут прожили», – свидетельствует герой), оставшийся без места, как и Хозяин острова Матера, Иван Егоров из потонувшей деревни Егоровка в повести Распутина «Пожар». Описание навыков, внешности героя Екимова отсылает к мифологическому образу *домового*: «Лицо Холюши было каким-то зольным от седой щетины, которую тот соскребал раз в неделю. Телогрейка и ватник затерханы до лоска», на голове – неизменный *треух* [Екимов, 1984, с. 115]. А. Афанасьев описывает домового как старичка, у которого «седая, всклокоченная борода, волосы косматы и застилают лицо, голос суровый и глухой», является «хозяин» в лохматой шапке [Афанасьев, 1994, с. 82]. Излюбленное место Холюши, как и домового, – старинная русская печь, символ первопредков. Взаимобратимость, связанность владельца крестьянской усадьбы, *патриарха*, и *домового* – общее место в славянской мифологии. Отсюда же демиургические усилия героя, следующего принципам традиционного домоустройства вопреки воле окружающих и самой истории.

В соответствии с логикой мифа жизнь на усадьбе идет единым порядком, заключена в природный цикл, где начало тождественно концу, а конец – то же начало. В этом мире слиты человек и природа, жизнь и смерть. В сознании Холюши история рода неотделима от истории подворья, населяющих его тварей, причем родословную коровы Зорьки герой помнит едва ли не более детально, чем собственную. Животный мир поименован, гармоничен, красив: «овечки сытые, на спину ложись – не скатишься, густая чистая шерсть кольцами лежит – хорошая волна. И козы неплохие» [Екимов, 1984, с. 111]. С собакой, коровой, козленком хозяин ведет долгие беседы, причем кажется, они понимают его более глубоко, нежели близкие, родные люди. Быт отсутствует, реальные события и сакральные сюжеты естественно переплетены: красота козьего пуха напоминает «крещенское небо», корова воспринимается в единстве с образами матери и Богородицы, молодая телочка названа Звездой и почитается героем даром Всевышнего: «Сколь я ее у бога выпрашивал! И послушал меня господь, на мои слова сжалился».

Как избранная земля, усадьба Холюши, подобно Алатырю Е. Замятина, отличается «плодородием прямо буйным». Хозяин не в состоянии учесть всю имеющуюся живность, гуси, куры, утки и вовсе «самосевом растут. В бурьянах нанесут, на сеннике, в дровах, потом ведут цыплят» [Екимов, 1984, с. 122]. Мотив изобилия диссонирует с темой «усеченного» времени и «измеренной» земли, где и траву косить негде, характеризующей окрестный усадьбу мир. Образ «урезанной» земли выступает в рассказе как эсхатологическая мета. А. Белоусов считает, что данное представление «является своеобразной формой усвоения идеи предопределенности “конца света”, который наступит в результате исчисления лежащей в основе мира меры (числа)» [Белоусов, 1991, с. 32]. И, напротив, подворье

Холюши надделено всем, что необходимо для жизни, здесь жирная земля, река, огород «самый большой на хуторе», «старый сад с покосом. Уж ему-то равных не было во всей округе» [Екимов, 1984, с. 106]. В надворных постройках чувствуется размах на века, но все это «было еще тех времен, далеких-далеких».

Одним из важнейших условий крепкого хозяйства становится в рассказе каждодневный крестьянский труд, мудрость, навыки которого передаются по роду как *исполнение Завета*. В ритме жизни усадьбы, самом обиходе ничего не меняется веками: из поколения в поколение семья Холюши держит одной масти коров, врачует травами, управляется с огромным поголовьем скота. И хозяин убежден в гибельности любых изменений, равных отречению. В этом и проявляется *традиционализм текста*, герой которого не мыслит своего существования вне веками определенного жизненного круга, природного закона (вера в обряд заставляет и Настену из повести Распутина «Живи и помни» доверять мужу-дезертиру, что приводит к трагедии). Работа в жизни Холюши предстает уже страстью Господней: «Одного сена пока накопишь. Таковую страсть господню...», – свидетельствует герой [Екимов, 1984, с. 125]. Миссия пастуха, хранителя своего стада, подсвечена в рассказе авторитетом Христа как доброго Пастыря (Ин. 10:11–14). Во время страды хозяин облик напоминает святого-страстотерпца, достигшего предельной аскезы: «И в сенокосный срок Холюша, считай, совсем не спал. Прикорнет иногда на часок. И все. В эту пору он вовсе высыхал и чернел ликом, как голо-вешка» [Там же, с. 125].

Однако на уровне повествователя очевидны и следы обреченности усадебной жизни: круглый дом под жестью «одряхлел и понемногу уходил в землю, топорщась рогатой телевизионной антенной»; герой, знающий по именам собственное стадо, забывает родных людей; картины ушедшего, встающие в его памяти, удивительно однообразны: «Вон он мелькнул: раз и все... Где это было? Мелькнул и ушел... А потом?... Ничего больше... Только серая телогрейка да вечный треух. Да нога деревянная... И ничего больше нету. Только мать, старуха с худыми черными ногами, в подоткнутой юбке... Бредет и бредет по мелкому плесу с хворостинкой в руках... Птицу гоняет... А еще? Снова треух и телогрейка... Снова мать бредет... А еще? И нога деревянная...» [Там же, с. 134]. Бытие человека, без остатка подчиненное природному ритму, оправданно только при условии абсолютности онтологического закона, когда же вера в него исчезает, приходит смутная тревога, страх, которые и переживает герой.

К мотиву пастыря Екимов обращается и в одной из лучших своих повестей – «Пастушья звезда» (1989), где представлены образы потомственного пастуха Тимофея и сына его хозяина – Алика, вынужденного оставить учебу, отказаться от забав детства, чтобы помогать отцу в огромном хозяйстве. Поразительное для ребенка трудолюбие вызывает уважение главного героя, но и сострадание к его судьбе, заключенной в жесткие рамки повторяющихся хозяйственных дел. Мир ребенка, развернутый только по горизонтали, полный забот о достатке, строительстве собственного дома, диссонирует мировосприятию Тимофея, его умению видеть красоту в окружающих людях, природе. Последнему открыт дар почти физического ощущения присутствия высшей силы, взирающей свысока на «человеческий муравейник»: «А кто-то склонился, глядит... Вот так же. Тимофею вдруг стало страшно. Он явственно чуял этот взгляд. Хотелось вскинуть голову и увидеть... Но медленно распрямлялась спина» [Екимов, 1990, с. 51].

Итожит повесть символическая сцена – пастух и сам замирает с тихим рассказом над уснувшим мальчиком-сиротой, послушные его воле, слову «поднимались сказочные золотые рыбы и вновь уходили. Осторожные ночные птицы вздымались и реяли рядом, овеивая лицо, и звали за собой» [Там же, с. 51]. Под звуки сказки ребенку снится «сладкий сон золотой», возносит его «над землей неведомая сила». Образы старика и дитя символизируют связь сиюминутного с Вечностью, когда жизнь человека преодолевает закон муравейника, в ней рож-

дается тоска по высшему. С повести «Пастушья звезда» отчетливо движение писателя от онтологической проблематики, составляющей основу традиционалистской прозы, к *экзистенциональной*.

В «Холюшином подворье» внутреннее пространство крестьянской усадьбы еще сохраняет черты былой гармонии. В его основе – круг как древнейший символ идеальной церкви [Ямпольский, 2007, с. 210]. В описании поместья угадываются принципы иконописи, центр символизирует огромная русская печь как своеобразный *алтарь*, где готовится пища, выводится птица – даруется новая жизнь. Избранность усадьбы подтверждена соотносительностью с природно-естественным и сакральным циклами. После рождества и до крещения над избой стоит «румяное от мороза солнце», высвечивая «розовым ровнехонькие и высокие столбы печных дымов», даже ночью «праздничным царским платом полыхало над стылой землей огнистое небо» [Екимов, 1984, с. 107]. На древних иконах горение и сверканье – знаки особой славы, свидетельствующие о включенности земного бытия в Святую мистерию [Грубецкой, 1993].

Внешний мир предстает исключительно как фон, контрастно оттеняющий особенность бытия усадьбы, лежащей, как и подворье Матрены А. Солженицына, на краю поселения. В крестьянском поместье человек понимает язык твари, на хуторе же сами люди не умеют договориться, царят пьянство, корысть, лень. Причем, как Холюша в собственном хозяйстве опирается на традицию предков, так и насельники, не желая трудиться, уповают на столь же укоренившуюся в народе надежду на случайную удачу. На уровне авторского повествования встает вопрос о *смысле самой традиции*, ее перспективности в новых условиях. Рассказ, подобно «Прощанию с Матерью» (1976) В. Распутина, начинается с момента вторжения в замкнутый крестьянский космос «чужих», грабителей, похитивших со двора четырех ярок, да большого пухового козла, «страшную козлиную голову» насадили на кол для устрашения хозяина. Событие происходит в канун Рождества, козлице вместо жертвенного агнца – знак распада времен (Мф. 25:32). Повествователь акцентирует не столько опасность, исходящую от пришельцев, сколько *роковую неизбежность* их появления, что интуитивно постигает и хозяин. «Чужие» лишены лиц, языка (бормочут «что-то невнятное»), появляются только под покровом темноты.

В соответствии с христианской иконографией враги двигаются снизу, из мрака, изба же находится в непосредственной близости небес. След пришельцев преграждает страданный путь Холюши: «путь ему пересекал чужой след» [Екимов, 1984, с. 107], рождается оптический эффект *перечеркнутого креста*. Саннный след, оставленный «чужими», стягивается окрест подворья «петлей разворота», создается художественная ассоциация с образом змея. Надежная защита крестьянского подворья отсутствует. Древние обереги не действуют: «Холюша на утро следующего дня обошел свое хозяйство и, не скупясь, по старинному обычаю, оберегая дом и худобу от недоброго глаза, каждую самую малую дверцу и окошечко, каждую щелку меловым крестом оберег» [Там же, с. 106].

Обреченность крестьянской усадьбы на авторском уровне демонстрирует богооставленность мира, в котором прежнее домостроительство бесперспективно, человек должен выбирать собственный путь, за который он несет личную ответственность. Однако и история, открывшаяся за границами дома-ковчег, лишена смысла. От исторических смут в сознании Холюши ничего не остается, так рождается эффект бессобытийного, «пустого» времени цивилизационных устремлений людей: «сколь много вмещается в долгую человеческую жизнь: две большие войны, скитания вдали от родного дома в гиблых песках и много другого, несладкого, но помельче, которого уж не держит память» [Там же, с. 107]. Речи о революции, новом раскулачивании ведут пьяницы и бездельники, что дискредитирует идеи насильственного преобразования бытия: реформаторы – те, кто лишен собственной судьбы, пути. Автор подводит героя к необходимости понимания несо-

вершенства законов онтологии и истории, невозможности скрыться от настоящего ни на ковчеге Завета, ни в пределах легендарного Беловодья. Б. Екимов прозревает в современном человеке экзистенциальное сознание.

Если повествование о жизни усадьбы строится в размеренном ритме, состоит из повторов одних и тех же действий, то, открываясь в историю, оно теряет лаконичность, убыстряется, неумолимо двигаясь к финалу. Образ, жизненный уклад Холюши предстают с различных точек зрения: его родных (Егор), соседей, представителей власти. Изба, достатком в которой герой так гордится, даже случайным посетителям кажется «корсачиной норой» с дурным запахом или склепом: «тусклый желтый свет озарил мертвую горницу». Яркое солнце, стоящее над самим подворьем, диссонирует с темнотой, «склепным холодом» горницы, в которой никто не живет. Остраненный взгляд на усадьбу позволяет увидеть здесь черты тлена, обреченности. «Золотой хозяин» остается без детей, семьи, дома в его подлинном, духовном смысле. В образе Холюши проступают скоморошья, шутовские черты, на что указывают гармошка «в красном углу, на лавке, в деревянном коробе», заменившая собой икону, и «ватное лоскутное одеяло» – корпоративная примета юродства [Панченко, 2005, с. 29].

Изжитость традиционного устава подчеркнута в рассказе и через образ горбатой старухи-матери, напоминающей древнюю жрицу в окружении птичьей стаи. Птица, творящая мир – устойчивый образ древнерусской поэтики. Девича с птичьим именем – Царевна-Лебедь – выполняет функцию демиурга, творит космос, осуществляет связь «высшего» и «низшего» начал. С ней ассоциируются женская красота и верность. Ветхость, ущербность образа матери соотносится с мотивом оскотления, атрибутируемого в образе хозяина деревянным протезом (Холюша «инвалид с деревянной ногой») – аналогом фалла. Мотив неданности в образе мужчины, патриарха, превращенного в шатуна, бродягу – один из ведущих и в творчестве В. Астафьева (символическая фигура оскотленного войной Кирыги-деревяги как хозяина острова Боганида – Богов дар – из «Царь-рыбы»). Во всех древних культурах фаллические изображения разного рода имеют функцию защиты от зла и сглаза [Ранкур-Лафьер, 2008]. В идиллии «дети часто являются сублимацией полового акта и зачатия, в связи с ростом, с обновлением жизни, со смертью (дети и старец, игра детей на могиле и т.п.)» [Бахтин, 1975, с. 376]. Символом истончения жизни, как и в рассказе «Матренин двор» А. Солженицына, становится наступление на избу мышей: «Мыши ходором ходили, с писком и возней».

Однако, в отличие от представителей *эсхатологической линии* традиционалистской прозы, Б. Екимов исследует и возможные варианты исхода. В этом контексте анализируется явление *героя-избавителя*, в роли которого предстает дальний родственник Холюши – Егор. Последний включен как в историю семьи (один из погибших братьев Вихлянцевых тоже Егор), так и в историю христианских идей, ассоциируется с образом Егория Храброго. В Древней Руси разгневанного домового старались умиловить «старинной коптилкой с изображением Егория на коне» [Максимов, 1994, с. 37], что подтверждает функциональную близость образов. В рассказе актуализируются важнейшие составляющие «георгиевского комплекса». Святой почитался на Руси не только защитником веры (змееборец), но и самой земли, государственности. Крестьянство поклонялось Егорию как «скотьему богу». У южных славян на Юрьев день падал первый выгон скота, главной фигурой праздника становился «зеленый Юрий» – мальчик, увенчанный цветущими ветками [Славянская мифология, 1995]. Отсюда в тексте наметившийся контраст зеленеющего подворья и асфальта города – знака бесплодия.

Егор приезжает на усадьбу, чтобы найти обидчиков Холюши, угнавших скот, он – милиционер, скачет на «железном» коне – машине. Автор подчеркивает крестьянское происхождение героя, его исключительное трудолюбие. Сам же Холюша не сомневается: неожиданный гость – божий посланник и надо «господа благо-

дарить за то, что он Егора подослал. Великое ему спасибо, что смилоствовался и хочет старость его успокоить. И господу спасибо и Егору» [Екимов, 1984, с. 136]. Именно в сознании юноши оформляется демиургическая идея воссоединения крестьянской семьи, обретения нового дома уже не в пределах далекого хутора, но в поселке городского типа. Идея, не получившая развития на фабульном уровне, ибо автор демонстрирует принципиальную неукорененность современного человека в бытии, когда любое пристанище – временное, смена места ничего не решает. Интуитивно к этой же мысли приходит и Холюша: «Ведь дом и все хозяйство здесь, на хуторе, а там где-то ничего нет. И у Фетиньи за душой ничего нет. И у Егора с внучкой одни только гуни» [Там же, с. 128].

Если Холюша «живет взажмурки», отгородившись от реальности наглухо закрытыми ставнями, то его родственники в крестьянском хозяйстве «несмысленные», «они уже обвыклись с другой жизнью, и назад им хода нет». Два мира – истории и традиции – оказываются несовместны, равно бесперспективны для самореализации современного человека. Примеряя на себя роль беззаботного пенсионера, перебравшегося в поселок, гонящего голубей, хозяин подворья не может удержаться от смеха: «И сразу привиделся Холюше какой-то старый человек, с редкой козлиной бородкой, с батожком в руках <...>. И Холюша рассмеялся» [Там же, с. 128]. На уровне самосознания героя переселение в поселок равно его превращению в «голового человека», лишённого всего, что необходимо для жизни. Хозяин, прощаясь с собственными питомцами, им же и «исповедует»: «Хошь не хошь, а придется вас в чужие руки отдать. Не реви... Не тебя одного, всех... Всех попродам... Останусь яко наг, яко благ. Целый день буду сидеть на лавочке, как мытая репа, да семечки грызть. Во как! – засмеялся Холюша» [Там же, с. 131]. В традиционной культуре «голового человека» обязательно сопровождает смех, но это смех сквозь слезы (знаменитые Фома и Ерема). Такой герой обречен на «дурную бесконечность» механических действий, текстовых повторов, преодолеть которые, выйти к настоящему, он сам не в состоянии. Однако и внутри «своего» пространства хутора Холюша уже предстает «деревенским дурачком», чье бытие ограничено формальными рамками ритуала.

Отсюда же беспомощность всех прежних святых и оберегов, о чем свидетельствует в повести «Прощание с Матерой» и В. Распутин. Остров Матера, очертания которого повторяют линии корабля-ковчега, не в состоянии спасти ни дед Егорий, ни маленький Коляня, находящийся под покровительством Николая Чудотворца. Накануне нападения на Холюшино подворье одна из коз приносит мертвого ягненка, что символизирует *власть рока*, в небе разворачивается прощальное видение Святого Егория: «А над землей – широкий, мощный звездами грейдер тянулся незнамо куда. И кто-то невидимый скакал и скакал по нему, высекая все новые и новые огни звонкими подковами о звездный камень. И клубы и вихри серебряной пыли вздымались и катились, оседая, по темному небу и до самой земли» [Там же, с. 132]. Вместо пастушьей звезды над избой восходит «низкая красная звезда» раздоров, мир стремительно теряет высоту, опустевшее небо давит на холодную бесплодную землю: «Холюша поднимался, задерживал шторку. Но вновь, уже над занавеской, и снова в упор, светила ему низкая звезда» [Там же, с. 130]. Мир, оставленный заботой свыше, предстает ристалищем, здесь человек и должен самоопределяться.

В финале текста «золотому хозяину» явлена «золотая телочка», родословную которой герой возводит к первотвари, к временам рая: «Я в коровах понимаю, я их видал-перевидал. А таких вот, не даст господь сбрехать, таких и в завете нет, – горячо говорил Холюша» [Там же, с. 144]. Но даже Егору обрадованный рождением телочки старик представляется сумасшедшим: «Дурит дед. С ума сходит». Возвращение к временам первотворения, к древним заветам – невозможно, и сам дар – знак авторского уважения к судьбе героя, уже ничего не меняющий в ходе истории. Вослед дару к Холюше приходит смерть. Богатое подворье в од-

ночасье пустеет: «и у дома крест-накрест забили досками окна. На хуторе о Холюше иногда вспоминали. Чаще по-худому. Реже по-доброму» [Екимов, 1984, с. 145]. Так и в рассказе А. Солженицына беззаветное служение, доброта Матрены вызывают раздражение, иронию окружающих, далеких прежнему уставу. Украденную у Холюши гармошку, которая, по слухам, полнилась деньгами, находит в «чистом поле» пьяница Митька и складывает из обнаруженных внутри квитанций за сданную продукцию костер, такой же, как жгут на подворье грабители.

Все видимые свидетельства подвижнической жизни превращены в пепел – прах, человеческие память, слова ненадежны: «Но что слова человеchi...», однако, остается дар сострадания каждого к каждому, продиктованный общим трагическим уделом людей на земле. Гармошка Холюши превращается в тот же камень Алатырь, здесь разгульному Митьке предстоит сделать выбор собственного пути, героя притягивает пустынное подворье, облюбованное теперь ласточками: «у Митьки из головы Холюша не выходил. Думалось о нем и думалось» [Там же, с. 147]. Собственно преодоление власти кромешного, шутовского мира, нарастающего в «голости» и бедности, только через сострадание и возможно, иначе наступает бесчувствие и безмолвие.

На наш взгляд, своеобразный итог судьбы человека традиционной культуры, выброшенного из дома-храма на перекресток истории, демонстрируют несколько знаковых текстов. В позднем творчестве В. Распутина появляется новый герой – *игрок, трикстер* (цикл рассказов о Сене Позднякове), которому и предстоит осваивать пространство цивилизации. Перспективность образа – в его соположенности миру хаоса. Однако миссия трикстера неразрывно связана с будущим появлением культурного героя-избавителя, вне этой перспективы его путь глубоко трагичен, не менее трагичен, чем судьба самого культурного героя. Если «уход» / испытание – участь озабоченного собой, собственной социальной значимостью мужчины, то подвиг преодоления / «возвращения» связывается Распутиным с образами *дев-богатырок*, чья воля, стойкость, мужество есть отмена неудачного опыта мужчин. Такие героини лишены чувственных страстей и привязанностей, наделены brutальными чертами, свободны от любых соблазнов, женской слезливости и всепрощения, что погубили Матрену А. Солженицына: образы Тамары Ивановны из итоговой повести «Дочь Ивана, мать Ивана», Агафьи и Пашуты из рассказов «Изба», «В ту же землю...». Позднее творчество мастера демонстрирует, таким образом, принципиальную смену ценностных акцентов, *патриархальный миф* вытесняется языческой идеей *женского богатырства*.

Б. Екимов в повести «Пиночет», удостоенной премии им. А. Солженицына, предлагает иную версию *национального самостояния* [Kovtun, 2012, с. 255–264]. Автор создает текст в жесткой реалистической манере, романтическая символика, характерная для ранних повестей и рассказов, минимизирована. Основной пафос произведения соотносится с важнейшей идеей А. Солженицына о «сбережении народа», образ которого далек от идеализированных представлений неопочвенничества. *Герой-избавитель* – новый председатель колхоза, наделенный подчеркнuto негероической фамилией – Корытин и выразительным прозвищем – Пиночет. Сюжет строится на той же идее обхода «своей» земли (колхоза) для обеспечения ее защиты, целостности, что намечена в ранних рассказах А. Солженицына, является стержневой в повести В. Распутина «Прощание с Матерой». Древний ритуал в тексте Б. Екимова получает сугубо реалистическое обоснование – председатель несет дозор, оберегая народ и живность от «чужих», изображается почти исключительно в пути.

Сами колхозники слабы, нерешительны («это ведь детский сад, детишки»), погрязли в воровстве и нуждаются в наставнике, отце («Без хозяина – конец»), роль которого и достается Корытину. Явление хозяина не связано с перспективой восстановления патриархального лада, скорее – с надеждой на выживание. Автор, описывая народ, отучившийся трудиться, одновременно показывает и жесткость,

рационализм нового председателя, чей образ генетически восходит к фигурам Лопехина из «Вишневого сада» Чехова, Ильи Нетесова из романа Ф. Абрамова «Дом», прозванного односельчанами «немец». В художественном мире Екимова образ Корытина итожит парадигму «золотых хозяев», его приглашение во власть соответствует древнему обычаю русичей в критическую для себя минуту верить судьбу «чужому», который наделяется исключительными, несвойственными нации в целом, чертами.

Герой – еще недавно благополучный чиновник – принимает разваливающийся колхоз из рук умирающего отца, *исполняет Завет*, идет на крестную муку, изгойничество. Близкие видят в нем богатыря, посланника: «Батя послал? Точно? Илью Муромца... Лети, мол, спасай», – допытывается старый агроном Петрович [Екимов, 1994, с. 23], противники – диктатора или сумасшедшего. Безумным называют Корытина именно старухи (хранительницы традиции), в образах которых усилена символика изжитости, смерти: «Искаженное хмелем и злобой морщинистое беззубое лицо старухи было страшным» [Там же, с. 6]. Вослед Холюше, хозяин, поглощенный заботами о колхозе, не умеет устроить собственный быт, родовая изба лишена уюта, и герой вынужден подолгу засиживается в гостях, не становясь, однако, «своим» для насельников.

Новый председатель бросает вызов не только прошлому и настоящему с его культом демократии, но самой логике истории – возрождает колхоз любой ценой. Когда окрест все рушится, в соседних хозяйствах идут под нож племенные стада, крестьяне годами не получают зарплату Корытин медленно, но уверенно выводит колхоз из состояния разрухи. Интересно, что модель общинного хозяйства отвечает и чаяниям большинства: «Как жили при нем... Горя не знали. Хату колхоз построил. Детсадик бесплатно, в школе тоже бесплатно кормили. Правда что – коммунизм» [Там же, с. 16]. Так в тексте актуализируются идеи, отторгнутые самим временем. Основная коллизия повести и состоит в выборе средств, которыми пользуется председатель для спасения односельчан. Способы управления, признанные Корытиным, жестки, однозначны, авторитарны, ибо колхозников следует держать «внатяг, иначе все пухом-прахом пойдет!». Сочувственное отношение автора к сокроенному герою отчасти убеждает в оправданности демонстрируемой тактики.

Пространство колхоза организовано в стилистике обетованности (последний ковчег) и одновременно отмечено классическими признаками *казарменной утопии*. Хутор освобождается от инородцев – корыстных чеченцев, здесь утверждается железная дисциплина, по дорогам встают караульщики, окрест гумна, коровников пропускается колючая проволока, доносительством занимаются даже дети. Мир окрест – непредсказуем, хаотичен, ассоциируется с Содомом, где гибнет все живое, символ этого пространства – свалка из трупов животных, на ее вершине – «большие серые крысы, с писком ныряющие в проеденное скотье нутро» [Там же, с. 42]. Образ мира как мусорной кучи – сквозной для постсоветской культуры: от «Человека в пейзаже» А. Битова до текстов В. Маканина и Т. Толстой.

В повести Б. Екимова проводником и помощником председателя выступает маленький мальчик, напоминающий одновременно ангела-хранителя (он похож на птицу: «плечи, ключицы, локти – все косточки острые, птичьи. И движенья поптичьи быстрые», голос звенит, «утишая душу») и юного тимуровца. Символичны имя ребенка – Иван, занятие – пастушок, кровная связанность с семьей председателя (он – названный брат главного героя). Сам Корытин согласен именоваться коммунистом, идеи взаимовыручки, социальной справедливости усвоил с комсомольских времен: «Тимуровцы. Чтобы старым помогать. В школе отстающих подтягивать, чтобы звено не позорили, отряд. Все было. Не скинешь с руки» [Там же, с. 39]. Задачей писателя и становится исследование путей выживания народа в условиях разрушения глобального мифа об *избранности русской земли*, едином *национальном доме-храме*, уничтожения самой почвы.

Народ в повести, за исключением нескольких единомышленников председателя, выведен нерешительной, инфантильной массой, лишенной судьбы и пути. Энергия жизни присутствует у тех, кто занят воровством, добивается личного благополучия любой ценой. По настроению и опыту к ним близки «чужие» – чеченцы, захваченные стихией приобретательства, легко обманываемые и подчиняющие себе наивных «аборигенов», которые не в состоянии им хоть как-то противостоять. Собственно за русский народ, подобный детишкам, и ведет борьбу Корытин с расхитителями колхозного добра, «архаровцами» на языке В. Распутина. Председатель своих мер и способов правления не обсуждает, он верен себе, избранному пути (Завету), готов силой направлять незадачливых крестьян на путь истинный.

Автор свидетельствует – опыт советского времени неотменим, выход за его пределы равен выходу за пределы самой культуры, языка. И. Бахман утверждает, что предрассудки прошлого остаются в языке «как позорные пятна даже после того, как сами они исчезают» [Бахман, 1976, с. 59]. Образованный, внутренне деликатный, «улыбчивый, добрый» Корытин вынужден стать диктатором, чтобы народ признал и понял его, поверил в возможность исхода. Роль *диктатора* сближается с миссией *героя-избавителя*. Писатель фабулой подчеркивает трагизм и неотвратимость сделанного персонажем выбора, за которым уже маячит тень Голгофы, но вне перспективы Воскресения. Текст начинается сценой встречи председателя с сестрой, заканчивается ее пророчеством о скорой гибели: «Мамочка умерла молодой, от сердца. Брат так похож на нее лицом и характером. Весь в маму. Не дай, не дай бог...» [Екимов, 1994, с. 43].

На уровне авторского повествования в текстах сталкиваются, проверяются различные идеи самоустроительства человека и нации в условиях очередной смены культурной парадигмы: от следования патриархальной традиции до демократии и жесточайшей диктатуры, причем ни одна из моделей не представляется достаточно перспективной. Трагизм ситуации отчасти ретуширован упованием на стойких духом, исполняющих Завет, свободных от идеи насильственного преобразования бытия. Таковы судьбы Тарасова из одноименного рассказа и Тимофея из «Пастушьей звезды». Сокровенные герои художника бросают вызов не только лениности, меркантильности современного общества, но и логике самой истории (Корытин), что указывает на богатырский масштаб личности. Однако в повести «Пиночет» наблюдается внутреннее противоречие между высотой цели и средствами ее достижения, когда в ход идут колючая проволока, доносы, жесточайшая дисциплина.

Исторический опыт реализации планов упорядочивания бытия показал, что за внешним порядком следует борьба за внутренний мир человека, который суть ребенок и всегда готов к перевоспитанию / перевоплощению. В самом образе, доказывает С. Аверинцев в работе о наследии М. Бахтина, заложена синонимия между идеями трупа и ребенка [Аверинцев, 1988, с. 119–130]. Ребенка – потому что ты *tabula rasa* и всегда готов к актуализации, а трупа – ибо тебе хорошо известны последствия обратного процесса: любая переделка человека есть переделка детей в трупы, куклы, автоматы. Такими людьми просто управлять, их не следует принимать всерьез, но это не суть трагедия, ибо у них всегда все впереди, как у детей. Колхозный народ, оставленный на произвол судьбы: «Теперь и вести некому – спасайтесь сами» [Екимов, 1996, с. 175], помнит язык и навыки, внедренные системой, ждет Отца-Благодетеля, хозяин и должен принять всю ответственность «за тех, кого приручил». Этот выбор тяжок и не может гарантировать исход, скорее отсрочку неизбежного.

Литература

- Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура // Россия. Russia. № 6. 1988.
- Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: В 3-х т. М., 1994. Т. 2.
- Бахман И. Тридцатый год // Три дороги к озеру. М., 1976.
- Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Белоусов А. Последние времена // «Аequinox»: Сб. памяти о. А. Меня. М., 1991.
- Екимов Б. Холушино подворье. Рассказы и повесть. М., 1984.
- Екимов Б. Донос: повести и рассказы. М., 1990.
- Екимов Б. На распутье // Новый мир. 1996. № 6.
- Екимов Б. Пиночет, повесть // Новый мир. 1999. № 4.
- Изборник: Сб. произведений литературы древней Руси / Сост. Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачев. М., 1969.
- Ковтун Н.В. «Деревенская проза» в зеркале утопии. Новосибирск, 2009.
- Левина М. Апофеоз беспочвенности: «Онтологическая проза» в свете идей русской философии // Вопросы литературы. 1991. № 9/10.
- Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994.
- Панченко А.М. Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура: Работы разных лет. СПб., 2005.
- Ранкур-Лафьер Д. К постановке проблемы семиотики пениса // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. М., 2008.
- Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995.
- Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства. М., 1993.
- Ямпольский М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007.
- Kovtun N. House-spirit, Master, Pinochet: a Patriarchal Myth in the Late Traditional Prose // Journal of Siberian Federal University. Humanities and social sciences. 2012. № 2 (5).