

ОБРАЗ ЦЕРКВИ И АРХИТЕКТУРНЫЙ ЭКФРАСИС В РАССКАЗАХ В. М. ШУКШИНА

Е. А. Московкина

Ключевые слова: экфрасис, В. М. Шукшин, церковь, архитектура, поэтика, интертекст.

Keywords: ekphrasis, V. M. Shukshin, church, architecture, poetics, intertext.

DOI: 10.14258/filichel (2023)3–03

В традиции интермедиальности архитектурный экфрасис всегда занимал одно из центральных мест¹. Здание, жилище, храм в культурной парадигме, как правило, обладают свойством совмещения декоративности (эстетическое оформление постройки служит средством сакрализации объекта, выполняет магическую охранительную функцию), повествовательности (архитектура нередко выступает как синтез искусств, генерирующих некое послание, текст²) и антропологичности (архитектурные образы часто подчеркнуто индивидуализированы, наделяются портретными чертами и даже признаками характера³).

¹ К этому типу визуальной экфразы, как верно отмечает С. Стахорский, обращается уже Геродот, описывая египетские пирамиды и вавилонскую башню [Стахорский, 2019, с. 415; Геродот. История. I: 181; II: 124–137].

² Об этой особенности культовой архитектуры свидетельствуют метафоры В. Гюго: («гранитная книга») (Виктор Гюго. Собрание соч. Т. 1. 1988. С. 329); Н. В. Гоголя, («легион мира») (Николай Гоголь. Собрание соч. 1986. С. 77), адресованные зодчеству.

³ Так, дома в литературе и изобразительном искусстве часто корреспондируют с психологическим измерением их владельцев. Например, в жанровых картинах малых голландцев интерьер и экстерьер здания не уступает по значимости фигурам людей: по мысли Е. И. Ротенберга, «интерьерное» впечатление от работ Витте, Хооха всегда закрепляется «в ощущении целостности, неразрывного единства человека и его окружения» [Ротенберг, 1971]. Архитектурные стили, акцентированные в экфрасисе, по мнению Ю. Шалагиновой, Н. С. Бочкаревой, могут соотноситься с идейными предпочтениями героев и, соответственно, с разными сторонами конфликта в художественном произведении [Шалагинова, 2008, с. 197]; описание архитектуры, как правило, по справедливому замечанию Л. Проломовой, Н. С. Бочкаревой, «играет важную роль в создании ... хронотопа, эволюции главного героя и развитии сюжетного действия» [Проломова, 173]; наконец, архитектурная экфраза может дополнять литературный портрет героя: к примеру, в поэтике «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, как верно подчеркивает А. В. Воеводина, каждый значимый персонаж «окружен такой обстановкой, живет в таком доме, которые полностью отражают внутренний мир героя, его привычки и вкусы. Архитектурные образы в поэме, выполняя определенную функцию, дополняют образную характеристику персонажа» [Воеводина, 2017, с. 40]).

В русской литературе дома, строения нередко образуют своего рода систему персонажей, которые составляют топос, выступающий в качестве самостоятельного дискурса (ср. inferнальный Петербург Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. Белого; «провинциальная экзистенция» в архитектурной риторике так называемых «деревенщиков» 1960-1970-х годов, интернациональный Ташкент Дины Рубиной и т. п.). В «Некуда» Н. С. Лескова уютный московский ландшафт формируют выразительные персонифицированные фасады: *«На Чистых Прудах все дома имеют какую-то пытливую физиономию. Все они точно к чему-то прислушиваются и спрашивают: „что там такое?“»* (Николай Лесков. Собрание соч. Т. 2. 1956. С. 320). Мандельштам тоже видит лица и лики, а также поэтические, мелодические, живописные и пластические образы в имперской архитектуре Петербурга: *«— ... Слышите, как они поют? — Мандельштам указывает рукой на дворцы, тянущиеся длинным рядом по набережной. ... — вспоминает одну из прогулок с Мандельштамом И. Одоевцева. — Ведь у них у каждого свой собственный голос. И собственная мелодия. Да, лицо. Некоторые похожи на сборник стихов. Другие на женские портреты, на античные статуи. Ведь архитектура ближе всего поэзии. И дополняет, воплощает ее»* (Ирина Одоевцева. На берегах Невы. На берегах Сены. 2016. С. 166).

Творчество Шукшина в этом отношении не исключение. Мимолетные архитектурные зарисовки в его рассказах характеризуются художественным детерминизмом, семиотичностью, метатекстуальностью.

Особое внимание обращают на себя рассказы, в которых архитектурный объект помещается в центр сюжета и вырастает до статуса центрального героя. Чрезвычайно интересны в этом отношении два рассказа, написанные в 1969 году и формирующие миниатюрную философско-эстетическую притчеобразную диалогию, — «Крепкий мужик» и «Мастер». С архитектурным кодом связана и центральная аллюзия первого рассказа — геростратовский мотив разрушения церкви героем⁴.

Церковь в этих рассказах исключительно характерологична, герои, напротив, архитектоничны. Скупой портрет Шурыгина ограничивается двумя деталями: толстые жилы и крепкие руки («Крепкий мужик»). По сравнению с ним не менее сдержанное описание церкви в архитектурной экфразе рассказа, несомненно, более индивидуализировано: за-

⁴ «Герострат еще в 550 году до нашей эры поджег в г. Эфесе одно из семи чудес древнего мира храм богини охоты Артемиды, дабы войти в историю. Такой же сомнительной славы, только в местных масштабах, возжаждал и Шурыгин, не ведая, разумеется, ни о самом Герострате, ни о том, что тот был казнен, предан проклятию, а имя его было запрещено к упоминанию» [Голованова, 2015, с. 1139], — отмечают Г. С. Голованова и З. Н. Бакалова.

брошенная церквушка — родная: *как небо*» (Василий Шукшин. Собрание соч. Книга вторая. 1998. С. 24)⁵ и надежная: *«там не кладка, а литые»* (с. 23); *«церковка»*, *«матушка»* — экспрессивные диминутивы сообщают образу некую камерность, интимность, душевность, противопоставленные шумному напору Шурыгина. И «литая» фактура церкви, и «крепость» хозяйственного Шурыгина находят воплощение в портрете Семки Рыся («Мастер»): *«...вот Семка снимает рубаху, ... И тогда-то, ... видна вся устрашающая сила и мощь Семки. Она — в руках... Руки у Семки не комкастые, не бугристые, они ровные от плеча до кисти, толстые, словно литые. Красивые руки. Топорик в них — игрушечный. Кажется, не зная таким рукам усталости»* (с. 82). А изображение церкви в этом рассказе еще более лирично: здесь она сакрализируется и дематериализуется, перевоплощаясь в *«светлую каменную сказку»* (с. 84). Привычный приветливый, радушный облик церкви, разрушенной в рассказе «Крепкий мужик», воскресает в рассказе «Мастер» как немой: *«...сколько лет стоит! — молчит»* (с. 84), но глубоко волнующий *«красотой и тайной»* упрек.

Акцент на руках героев не случаен: руки — символ деятельности, власти, авторитета [Керлот, 1994, с. 442], которые по-разному проявляются в отношении аксиологического ядра рассказов — церкви. Герои-антагонисты, в чьих руках прямо или опосредованно оказалась судьба храма, сразу же вступают в идейный спор: в рассказе «Крепкий мужик» Шурыгин представлен читателю как **бригадир**⁶; портрет Семки Рыся в завязке рассказа «Мастер» включает важную деталь, он *«поигрывая топориком, весело лается с бригадиром»* (Василий Шукшин. Указ. соч. Книга вторая. 1998. С. 82).

Образ церкви как ключевой элемент обоих рассказов становится не только предметом нравственной дискуссии (старое / новое, традиция / прогресс, эстетика / прагматика), но и метафорой творчества: поэтического языка, самовыражения художника, вкуса, таланта, озарения, а также силы художественного воздействия, влияния эстетического объекта на окружающее пространство и пр., иными словами, этот образ обобщает многие непраздные для зрелого писателя вопросы. В традиционном историко-культурном контексте церковь в рассказах Шукшина отождествляется также с образом провинциального уклада и шире — с образом России.

⁵ Здесь и далее ссылки на произведения Шукшина даны по изданию: Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 6-ти книгах. Книга вторая. М., 1998.

⁶ В наименовании должности колхозного управляющего видится явная отсылка к простодушному милитаризму героя одноименной комедии Д. И. Фонвизина.

В этом ключе эстетическая позиция Шукшина отчасти близка гоголевской. На связь с гоголевским претекстом указывает центонный финал рассказа «Крепкий мужик»: *«Шурыгин уважал быструю езду»* (с. 28) — явный намек на хрестоматийное лирическое отступление из XI главы «Мертвых душ»: «И какой же русский не любит быстрой езды?» (Николай Гоголь. Полное собрание соч. Т. 7. 1951. С. 246). Православная церковь как поэтический образ России — известный художественный (и, в частности, кинематографический) прием, восходящий, несомненно, к традиции русской классики: «Создавая зримый образ России, — пишет Л. А. Сапченко о «Мертвых душах», — Гоголь помещает в русский пейзаж (сельский или городской) церковь. Как лицо земли определяет несметное множество племен, поколений, народов, так лицо России для автора поэмы определяет „несметное множество церквей, монастырей с куполами, главами, крестами” (Николай Гоголь. Указ. соч. 1951. С. 109)» [Сапченко, 2013, с. 170–171].

В построении хронотопа своей «церковной диалогии» Шукшин, вероятно, пользуется гоголевской техникой. В рассказе «Крепкий мужик» образ церкви, которая *«собирала ... вокруг себя, далеко выставляла напоказ»* (Василий Шукшин. Указ. соч. Книга вторая. 1998. С. 23) деревню, открывает повествование и, соответственно, выполняет функцию магического «священного столба», места силы в структуре деревенского топоса. В рассказе «Мастер» этот образ появляется не сразу, он привлекателен среди прочего — неожиданностью: *«...если идешь в Талицу и задумаешься, то на повороте, у косогора, вздрогнешь — внезапно увидишь церковь, белую, легкую, среди тяжелой зелени тополей»* (с. 84) — и маркирует территорию точки невозврата, которая связана не только с пространственной, но и с характерологической канвой рассказа: обращена в меньшей степени к нравственной (как в рассказе «Крепкий мужик»), в большей степени к философско-эстетической концепции творца, искателя, художника. И в этом плане рассказ «Мастер» примыкает к художественной проблематике Н. С. Лескова, а Семка Рысь, вне всякого сомнения, становится новой вариацией на тему лесковского Левши.

Складывается впечатление, что действие рассказов разворачивается вокруг одной церкви, в то время как герои произведений вступают в отношения идейной, духовной, нравственной конфронтации. Однако эта очевидная оппозиция поверхностна и неоднозначна. И образы героев-антагонистов: Николай Шурыгин и Семка Рысь, и изображение церкви (десакрализация, деэстетизация / персонификация, мистификация) оказываются конгруэнтными; архитектурный экфрасис служит поэтическим средством изображения не столько идеологического, сколько пси-

хологического конфликта. Не случайно оба рассказа включены Шукшиным в сборник «Характеры».

Архитектурный образ, ставший в сюжетологии рассказов одновременно центром притяжения, предметом страсти, жертвой и духовным кристалищем, тоже наделяется характером, и характер этот, как и прочие, антиномичен, он раскрывается в драматургии семиотических оппозиций, определяющих архитектуру художественного строя произведений.

Наиболее заметна «пропорциональная» оппозиция: «большой / маленький». Название колхоза «Гигант», приспособившего опустевшую «церковку» под склад, веско демонстрирует подавляющее преимущество силы, пассионарности, напора над невнятным абрисом опустошенной святыни в рассказе «Крепкий мужик». *«Она хоть небольшая, церковка, а оживляла деревню (некогда сельцо)»* (с. 23). Невзирая на габариты, церковь, становится духовным маркером местности, обуславливающим ее культурный статус: наличие церкви — конвенциональный критерий административно-территориальной дифференциации поселений, существенно возвышающий «некогда сельцо» над лишенной культового объекта деревней.

В рассказе «Мастер» сопоставляются размеры двух храмов, и миниатюрность, «потаенность» талицкой церкви становится ее эстетическим преимуществом: *«Церковка была закрыта давно. Каменная, небольшая, она открывалась взору — вдруг, сразу за откосом, который огибала дорога в Талицу... По каким-то соображениям те давние люди не поставили ее на возвышении, как принято, а поставили внизу, под откосом. <...>*

В Чебровке тоже была церковь, но явно позднего времени, большая, с высокой колокольней. <...> Казалось бы — две церкви, одна большая, на возвышении, другая спряталась где-то под косогором, — какая должна выиграть, если сравнить? Выигрывала маленькая, под косогором. Она всем брала: и что легкая, и что открывалась глазам внезапно... Чебровскую видно было за пять километров кругом — на то и рассчитывали строители. Талицкую как будто нарочно спрятали от праздного взора, и только тому, кто шел к ней, она являлась вся, сразу» (Василий Шукшин. Указ. соч. Книга вторая. 1998. С. 84).

Маленькая церковь в обоих рассказах, несомненно, соотносится с темой малой родины, которая в поэтике Шукшина приобретает по-есенински щемящее звучание.

Не менее убедительно в связи с детализацией мотива разрушения / созидания контрастное изображение инструментов двух шукшинских

«деятелей»: «миниатюрный» топорик-игрушечка Семки Рыся противопоставлен убойной технике Шурыгина.

Из архитектурных деталей в описании церкви в рассказе «Крепкий мужик» фигурирует одна, скорее техническая, нежели эстетическая подробность: «Там не кладка, а литье» (с. 23), обнаруживающая нестигаемый «характер» поруганного храма, и единственная декоративная черта, высветляющая, сакрализующая образ последнего, — белый фасад.

Праздничный и одновременно привычный, приятный глазу колорит гармонизирует присутствие церкви в советском хронотопе, ставит ее выше вызовов времени («атомный век») и культурных приоритетов: «Люди постарше все крещены в ней, в ней отпевали усопших дедов и прадедов, как небо привыкли видеть каждый день, так и ее...» (с. 24), «... бывало, откуда не идешь, а ее уж видишь. И как ни пристанешь, а увидишь ее — вроде уж дома. Она сил прибавляла» (с. 27). Церковь в рассказе «Мастер» тоже одновременно сдержанно и торжественно ахроматична — «белая красавица» (с. 84).

Идея свечения белокаменного храма в обоих рассказах формирует другую семиотическую оппозицию: «сияющий / зияющий», первый элемент которой становится выходом в пространство творческого озарения, одаренности, вневременного значения искусства; второй ассоциируется с эстетической слепотой, культурным провалом, исторической амнезией, душевной черствостью.

Не случайно в оппозицию с внезапной лучезарностью несколько веков простоявшей и не перестающей удивлять, согревать, радовать церкви вступают такие приметы современности, как щель, небытие, пустота, отверстие — шаг в бездну, духовный провал. В кульминационном эпизоде рассказа «Крепкий мужик» стена церкви, а вместе с нею и патриархальное благополучие деревни, разверзается на глазах в звенящей кинематографической ретардации: «Стена ... вдруг разодралась по всей ширине... Страшная, черная в глубине, рваная щель на белой стене пошла раскрываться» (с. 25); в рассказе «Мастер», как будто щадя талицкую церквушку, Шукшин отдает во власть трещины времени большую чебровскую церковь: «она тоже была закрыта и дала в стене трещину» (с. 84).

Анализируя образ церкви в творчестве Гоголя, Л. А. Сапченко в качестве знака духовного упадка отмечает также «отверстость, уязвимость церковного пространства, проницаемость стен» [Сапченко, 2013, с. 171]. У Шукшина в связи с этим обнаруживается мотив парадоксальной консервации сакральных недр закрытых церквей, однако тема трещины служит печальным свидетельством ущерба, девальвации идеи «нерушимой стены» божественного заступничества под давлени-

ем новой идеологии, прогресса, ураганной скорости социальной и духовной эволюции.

«Световое решение» в изображении церкви Шукшиным тоже сродни гоголевскому. Л. А. Сапченко отмечает, что в эволюции творчества Гоголя «пространство церкви как материальный объем дискредитируется» [Сапченко, 2013, с. 173]: детальное описание церкви сменяет «характеристика церковного пространства как светоносного <...> храм постепенно ... превращается в лучезарное небесное видение <...> Светоносность куполов и крестов предстает как маяк, вежа, ориентир на духовном пути человека» [Сапченко, 2013, с. 174]. Ср. у Гоголя: «И над всем этим собранием дерев и крыш возносилась свыше всего своими пятью позлащенными играющими верхушками старинная деревенская церковь. На всех ее главах стояли золотые прорезные кресты, утвержденные золотыми прорезными же цепями, так что издали, казалось, висело на воздухе ничем не поддержанное, сверкавшее горячими червонцами золото» (Николай Гоголь. Полное собрание сочинений. Т. 7. 1951а. С. 8); у Шукшина: «...тот мастер хотел, видно, отшлифовать всю стену. А стена — восточная, и если бы он довел работу до конца, то при восходе солнца (оно встает из-за косогора) церковка в ясные дни загоралась бы с верхней маковки и постепенно занималась бы светлым огнем вся, во всю стену — от креста до фундамента» (Василий Шукшин. Указ. соч. Книга вторая. 1998. С. 85). Важно, что у Шукшина свечение дается как некая интенция, нереализованный потенциал, что в целом не отменяет ценности этого семиотического контента. Свет, не разлившийся в полной мере по фасаду церкви, в шукшинском рассказе решительно врывается в интерьер храма: «Лучи света из окон рассекали затененную пустоту церкви золотыми широкими мечами. <...> В самом верху купол, выложен из какого-то особенного камня, и он еще, наверно, шлифован — так светло, празднично там, под куполом. А всего-то четыре узких оконца...» (с. 85-86). Это неземное тихое свечение явно резонирует со светом иной природы — карикатурной репликой на амбиции Люцифера в финале рассказа «Крепкий мужик»: «Мотоцикл вырулил из деревни, воткнул в ночь сверкающее лезвие света и помчался по накатанной ровной дороге в сторону райцентра» (с. 28).

Возвышенность, бестелесность образу церкви и у Гоголя, и у Шукшина придает акцент на верхней части храма — изображении маковки, куполов, однако у обоих писателей высокой семиотичностью наделен и противоположный топос — глубина: «Вознесенности куполов, — пишет Л. А. Сапченко, — противостоит в ранних повестях Гоголя обратная вертикаль: могилы, подземелья, монастырские подвалы» [Сапченко,

2013, с. 171]. Особенно внятно эта оппозиция у Шукшина заявлена в рассказе «Мастер», где взгляд читателя «натыкается» на церковь, расположенную не на холме, а в низине, а затем, «прикипая» к этому маленькому шедевру, как бы направляется снизу вверх — от подвала к куполу — и сопровождается таинственным звуком, природа которого отсылает к эоловой арфе готических историй: *«В церковь можно было проникнуть через подвал — это Семка знал с детства, не раз лазил туда с ребятней. Ход в подвал, некогда закрываемый створчатой дверью (дверь давно унесли), полуобвалился, зарос бурьяном... Семка с трудом протиснулся в щель и — где на четвереньках, где согнувшись в три погибели — вошел в придел. Просторно, гулко в церкви... Легкий ветерок чуть шевелил отставший, вислый лист железа на маковке, и шорох тот, едва слышный на улице, здесь звучал громко, тревожно»* (Василий Шукшин. Указ. соч. Книга вторая. 1998. С. 85). За счет «углубления» хронотопа в шукшинские рассказы проникает гоголевская мистичность, парадоксально возвышающая идейный план произведений над плоским социальным конфликтом.

Собственно формы, архитектурные очертания церкви проступают в рассказе «Крепкий мужик» только в момент ее гибели. Призрачность, мимолетность «литого», незыблемого, как скала, обусловленного вековым укладом сельской жизни храма — несомненного архитектурного символа целостности и жизнеспособности деревни — красноречивый ответ на многие нравственно-философские вопросы. Сцена падения церкви подчеркнута драматична. Зрелищность, физиологичность этого эпизода напоминает чудовищный акт насилия: *«Дрогнул верх церкви... Стена, противоположная той, на какую сваливали, вдруг разодралась по всей ширине... Страшная, черная в глубине, рваная щель на белой стене пошла раскрываться. Верх церкви с маковкой поклонился, поклонился и ухнул вниз <...> Через три часа все было кончено. ... Церковь лежала бесформенной грудой, прахом»* (с. 25). Многолетнее осквернение церкви, превращенной в склад, завершается расправой, напоминающей надругательство («я ее свалю» (с. 23), «слетит как миленькая» (с. 23), «— Видела, как мы церкву уговорили?» (с. 26) — в репликах «деятеля с неограниченными полномочиями» (с. 26) подчеркивается грубая маскулинность.

Агония церкви в рассказе «Крепкий мужик» выводит оппозицию 'духовное/материальное', которая связана с темой памяти, исторического наследия. Искалеченное «тело» церкви, ее прощальный поклон — утонченный образ поникшей маковки — выписаны автором рассказа настолько живо, что не оставляют сомнений: именно церковь врежется в память играющих на ее прахе детей (вовсе не дядя Коля Шурьгин — безликий палач), в то время как неприкосновенными и забыты-

ми сохраняются «нетленные» кирпичные мощи — нелепая причина уничтожения памятника: *«К кирпичам, конечно, ни один дьявол не притронется, — рассуждает Шурыгин, — Ну и хрен с ними! Сгребу бульдозером в кучу и пусть крапивой зарастает»* (с. 28).

Архитектурный экфрасис в рассказе «Мастер», как и в «Крепком мужике», тоже лишен конкретики: церковь предстает в рассказе в импрессионистической манере как впечатление: *«светлая каменная сказка»* (с. 84), ее образ вписывается в другую интермедialную парадигму — музыка, песня: *«О чем же думал тот неведомый мастер? ... Как песню спел человек, и спел хорошо. И ушел»* (с. 84), однако природу этой непостижимой красоты герой пытается отыскать в технических приемах архитектурного решения. Таким путем автор рассказа выходит на общеэстетическую проблематику соотношения замысла, изобразительного эффекта и отточенного мастерства, квалификации исполнителя, технологичности.

Другие эстетические вопросы, «подсказанные» архитектурным экфрасисом, — культурное значение преемственности и новаторства, подлинного искусства и китча. Так, одно из многих, подражательное, по сути, свидетельство позднего древнерусского зодчества — та-лицкая церковь — никого не оставляет равнодушным (даже чиновников: *«Я почему обманулся: думал, что она тоже двенадцатого века...»* (с. 92), — сожалеет «товарищ» из облисполкома; *«Ну, допустим — копия! Ну, и что? Красоты-то от этого не убавилось»* (с. 92), — горячо возражает Семка Рысь), в то время как тщательная искусная отделка Семкой писательского кабинета на манер деревенской избы — очевидная безвкусица: *«Семка рассказывал, какую они избу уделали в современном городском доме. — Шешнадесятый век! — На паркет настелили плах, обстругали их, и все — даже не покрасили. Стол — тоже из досок сколотили, вдоль стен — лавки, в углу — лежак. На лежаке никаких матрасов, никаких одеял... Лежит кошма и тулуп, и все. Потолок паяльной лампой закоптили — вроде по-черному топится. Стены горбылем обшили...»* (с. 83). В этом эпизоде, предваряющем и оттеняющем архитектурный экфрасис, и автопародия, и неприятие суетливой мелочности художника в противовес выразительным и точным нюансам, и протест шукшина-«деревенщика» против штампов: *«писатель был из деревни, тосковал по родному»* (с. 83).

Архитектурный контекст церкви — свинарник, склад, клуб («Крепкий мужик»), кабинет («Мастер») — нечто вроде пирамиды потребностей человека, даже с учетом иерархичности — физиологических, бытовых, рекреационных, социальных — равноудаленных от неземной цер-

ковной праздничности и светоносности, через прекрасное открывающей путь к духовному.

Размышления Семена Рыся на тему творчества, мастерства, таланта также устанавливают интертекстуальную связь с рассказом «Крепкий мужик». Рассуждая о судьбе церкви, герой буквально воспроизводит один из предсказуемых финалов ее истории (причем конфликт созидания и разрушения дается здесь сквозь призму философии войны и мира: *«Умеешь радоваться — радуйся, умеешь радовать — радуй... Не умеешь — войой, командуй ...»* (с. 85)), едва ли не сюжет рассказа-перевертыша: *«...можно разрушить вот эту сказку: подложить пару килограммов динамита — дробользнет, и все дела»* (с. 85).

На этом меланхолическом фоне определяется еще один семиотический узел, объединяющий архитектурные экфрасисы рассказов «Крепкий мужик» и «Мастер», — «кладбищенский» мотив, который, по версии А. И. Куляпина, считается одним из ведущих в творчестве Шукшина: кладбище в поэтике писателя — как правило, окно в другой мир, проницаемая граница царства смерти [Куляпин, 2015, с. 150]. Символика церкви среди прочего связана с маркировкой пространства тонкого мира, рубежа между тленным и вечным, выхода за пределы земного существования. Подобную функцию в мифопоэтической парадигме культуры выполняют и кладбища. Они, как и церкви, по точному замечанию Б. Акунина, — «островки сгустившегося и застоявшегося времени» [Акунин, 2004, с. 8]. В рассказе «Крепкий мужик» церковь, уничтоженная задолго до ее разрушения, усилиями Шурыгина превращается в могилу: *«От церкви остался только невысокий, с неровными краями остов <...> свет фары выхватил из тьмы безобразную грудку кирпича, пахнуло затхлым духом потревоженного подвала»* (Василий Шукшин. Указ. соч. Книга вторая. 1998. С. 28); «каменная сказка» в рассказе «Мастер» явилась «на крови» — на месте гибели одного из князей Борятинских, — не столько храм, сколько усыпальница (этим, по мнению чиновника из облисполкома, обусловлены и миниатюрные размеры «красавицы», и ее техническое несовершенство, и откровенное подражание владимирскому зодчеству): *«Борятинские увлекались захоронениями в своем храме и основательно раздолбали фундамент. Церковь, если вы не заметили, слегка покосилась на один бок. Какой-то из поздних потомков их рода прекратил это. Сделали вот такой прикладок... Там, если обратили внимание, — надписи на прикладке — в тех местах, где внизу захоронения»* (с. 92). Не случайно образ церкви здесь становится кладбищенским фоном, пробуждающим гамлетовские элегические интонации во внутреннем монологе героя: *«Давно уж истлели в земле строители*

ее, давно стала прахом та умная голова, что задумала ее такой, и сердце, которое волновалось и радовалось, давно есть земля, горсть земли» (с. 84). Таким образом, кладбищенская риторика в архитектурном экфрасисе Шукшина обрамляет, говоря словами А. И. Куляпина, «локус экзистенциальный, изъятый из сферы быта» [Куляпин, 2015, с. 150], ограничивает социальный слой рассказов от их метафизического ядра.

В рассказе «Мастер» как будто «проясняется», детализируется образ церкви, разрушенной Шурыгиным. Интересно, что в этой части «дилогии» экфрасис не ограничивается абрисом храма, но проникает в его интерьер. И здесь на крайне схематичное описание церкви в «Крепком мужике» наслаивается прорисовка формы храма, проступающая неявно, изнутри. Раздумья над архитектурным решением, преодолевающим диктат формы, по справедливому замечанию А. И. Куляпина, и позволяют современному «мастеру» наладить диалог с прошлым [Куляпин, 2015, с. 153]: *«Семка сел на приступку алтаря, стал думать: зачем этот каменный прикладок? И объяснил себе так: мастер убрал прямые углы, разрушил квадрат. Так как церковка маленькая, то надо было создать ощущение свободы внутри, а ничто так не угнетает, не теснит душу, как клетка-квадрат»* (Василий Шукшин. Указ. соч. Книга вторая. 1998. С. 86).

Соображения о масштабах, пропорциях, объеме в проекции на литературное творчество — неявный намек на «чеховскую» тоску Шукшина — блестящего новеллиста — о творческой реализации в крупном эпическом жанре, что протягивает тонкую нить между «церковной» дилогией и романом Шукшина «Я пришел дать вам волю», завершенным в том же 1969 году.

Программная для творчества Шукшина оппозиция, ставшая идейной дилеммой многих его произведений, — ‘традиция/прогресс’. Церковь, выведенная и в рассказе «Крепкий мужик», и в рассказе «Мастер», относится к архитектурному наследию XVII века. *«Немедленно прекратите! ... Это семнадцатый век!..»* (с. 24), — взывает к здравому смыслу «вандалов» учитель в рассказе «Крепкий мужик», и новое упоминание о датировке церкви звучит в финале рассказа уже над ее останками: *«Семнадцатый век, — вспомнил Шурыгин, — Вот он, твой семнадцатый век!»* (с. 28); тот же исторический период возведения храма установлен неутешительным вердиктом чиновника облисполкома в рассказе «Мастер»: *«Талицкая церковь Н-ской области Чебровского района, — стал читать Игорь Александрович. — Так называемая — на крови. Предположительно семидесятые-девяностые годы семнадцатого века. ... Архитектор неизвестен. Как памятник архитектуры ценности не пред-*

ставляет» (с. 91). В художественном мире Шукшина XVII век — смутное время, «разинская эпоха» — своего рода, исторический концепт, определяющий национально-культурные и нравственно-философские приоритеты писателя⁷.

Проблема посягательства на святыню, отождествляемую одновременно с женским / материнским началом, также раскрывается в романе «Я пришел дать вам волю» посредством образа церкви. Так, в одном из эпизодов романа фигурирует любопытный нюанс: прострелянная Разиным икона Божьей Матери, взволновавшая даже отъявленных вояк: *«Нет-нет да оглядывались на нее. Чудилось в этом какое-то недоброе знамение. Это томило хуже беды»* (Василий Шукшин. Указ. соч. Книга шестая. 1998. С. 238). Еще одно покушение на икону совершается атаманом в астраханской церкви: *«Степан с томлением великим оглянулся кругом... Посмотрел на митрополита, еще оглянулся... Вдруг подбежал к иконостасу, вышиб икону Божьей Матери <...> Дурак ты, дурак заблудший... Что ты делаешь? Не ее ты ударил! — он показал на икону. — Свою мать ударил, пес»* (с. 289).

В рассказе «Крепкий мужик» инвективную отповедь вероломному бригадиру автор вкладывает в уста матери Шурыгина (в образе героя здесь, как и в романе, подчеркивается inferнальное начало; сатанинский прототип Шурыгина проявляется в бесовском мотиве его претензий на церковь — бригадир намерен использовать кирпич церковной кладки для строительства свинарника⁸): *«Колька, идол ты окаянный, грех-то какой взял на душу!.. И молчал, ходил молчал, дьяволина... <...> Дьявол зудил руки... <...> Идол ты лупоглазый»* (Василий Шукшин. Указ. соч. Книга вторая. 1998. С. 27). «Материнский» контекст — еще одна текстуальная переключка рассказа с романом, церковь в «Крепком мужике» именуется «матушкой»: *«тогда устояла, матушка, так он теперь нашелся»* (с. 27).

Тема духовного сиротства в связи с утратой метафизической опоры развивается в более поздних произведениях Шукшина. Так, мотив

⁷ «Смутное время», как отмечает А.И. Куляпин, Шукшину представляется «переломным в русской истории» шагом на стезю «оскудения русского мира», и «темпы деградации», ставшие «ужасными» в XX веке, с точки зрения исследователя, живописуются именно в рассказе «Мастер» (Цит. по: [Богумил, 2017, с. 90–91]).

⁸ Оппозицию 'церковь/свинарник' в рассказе отмечают многие исследователи творчества Шукшина, например, Н. Жилина: «Представляется не случайной антитеза, возникающая в рассказе: церкви ... противопоставляется свинарник (а не коровник или, к примеру, птичник), кирпич для которого собирается «добыть», сломав храм, рачительный бригадир. ... Хорошо известна евангельская притча об изгнании Иисусом из двух одержимых бесов, которые вошли затем в стадо свиней (Мф 8:28–34)» [Жилина, 2013, с. 84].

отсутствующей иконы, открывающий рассказ «Письмо» (1971), задает почти сюрреалистический пафос — точное попадание в историю внутреннего опустошения, бренности жизни, тщетности суетных усилий человека, глубоко волнующую позднего Шукшина: *«Старухе Кандауровой приснился сон: молится будто бы она Богу, усердно молится, а — пустому углу: иконы-то в углу нет. И вот молится она, а сама думает: „Да где же у меня бог-то?“»* (Василий Шукшин. Указ. соч. Книга вторая. 1998. С. 291).

Расстановка персонажей вокруг образа церкви служит еще одним обобщающим приемом. Беспомощность учителя в «Крепком мужике» передается главному герою рассказа «Мастер», в центре которого как будто бы тот же сюжет — по сути, вопрос жизни и смерти, сконцентрированный в семиотике церкви, — представленный с иными акцентами. Герои-антагонисты в этих рассказах как будто повторяют траекторию маятника, оказываясь периодически на противоположных полюсах. Семен Рысь добивается аудиенции с чиновниками, на покровительство которых уповает учитель, однако встреча эта оказывается напрасной. Чиновник в «Мастере» предстает такой же непрошибаемой глыбой, как и энергичный Шурыгин.

Между тем социальная проблематика, как уже отмечалось ранее, далеко не основная в исторической и артистической канве рассказов. За внешним планом реплики деревенского интеллигента: *«Вы не имеете права! Варвар! Я буду писать!..»* (Василий Шукшин. Указ. соч. Книга вторая. 1998. С. 24), как и за слабой угрозой чиновнику Семки Рыся: *«Я буду писать в Москву»* (с. 92) — проступает не только отсылка к критике бюрократической машины, но и намек на писательский, литературный опыт, который становится единственным способом воскресить (в том числе через экфрасис) канувшие *«в черную жуткую тьму небытия»* (с. 84) визуальные образы художественного наследия.

Многие детали архитектурного облика церкви в рассказе «Крепкий мужик» как будто конкретизируются в «Мастере». Так еще более внятно в рассказе «Мастер» обнаруживается женское начало в изображении церкви: *«Обидно было и досадно. Как если бы случилось так: по деревне вели невиданной красоты девку... Все на нее показывали пальцем и кричали неслуханное. А он, Семка, вступился за нее, и обиженная красавица посмотрела на него с благодарностью. Но тут некие мудрые люди отвели его в сторону и разобъяснили, что девка та — такая-то растаявшая, что жалеть ее нельзя, что... И Семка сник головой. Все вроде понял, а в глаза поруганной красавице взглянуть нет сил — совестно»* (Василий Шукшин. Указ. соч. Книга вторая. 1998. С. 93). Становится очевид-

ным, что архитектурный экфрасис и центральные герои двух рассказов вступают в отношения условного треугольника. Шурыгин олицетворяет грубую власть над хрупкой, раздавленной железным веком духовной культурой, Семка Рысь — бессилие тех, кто может разглядеть непреходящую красоту, но не способен ее отстоять. Герои рассказов, включая церковь, образуют триаду, соотносимую с категориями 'Бог (абсолют) / человек / прекрасное (творение)'. Шурыгин — крайне ограниченный субъект, претендующий на власть, презирующий Творца, постыдно переоценивший свои полномочия; Рысь — человек, наделенный божьим даром видеть и понимать прекрасное, тонко чувствующий, искусный, но не имеющий контроля над ускользающей красотой, беспощадным к прошлому прогрессом. Церковь — собственно красота, божественная гармония — поверженная, отвергнутая, недоступная по большому счету ни тому, ни другому.

Персонификация церкви, уподобление ее истории человеческой судьбе обнаруживает еще одну важную для Шукшина — автора честолобиво и склонного к мифотворчеству⁹ — проекцию. Посредством образа церкви писатель как будто сопоставляет два сценария исхода, завершения биографии творческой личности: полная драматизма жизнь и «мученическая» смерть, прометеево самопожертвование («Крепкий мужик») и мирное угасание «над схваткой» в стороне от протекции компетентных доброжелателей и вмешательства властей предержащих («Мастер»). Очевидно, что первая схема — более впечатляющая — верный путь к славе; вторая, освященная подвигом терпения, открывает исключительность «мастера» не всякому, а только тому, кто «шел к ней» (Василий Шукшин. Указ. соч. Книга вторая. 1998. с. 84).

Автобиографический комплекс предательства деревни, культуры, народа, истории (не случайно начало разорению церкви в рассказе «Крепкий мужик» положил некто Васька Духанин — «закадровый» персонаж, позаимствовавший имя писателя), связанный с образами и «положительных» героев рассказов, выражается в мотивах отдаления, молчания, избегания встречи современного мастера (поэта, художника) с объектом вдохновения; такое подчеркнутое дистанцирование является знаком признания защитниками святыни собственного бессилия: *«Шурыгин отпустил учителя, и тот, ни слова не говоря, пошел прочь от церкви»* (с. 25) («Крепкий мужик»). Ср. *«С тех пор он про талицкую церковь не заикался, никогда не ходил к ней, а если случалось ехать талицкой*

⁹ О легендарной биографии Шукшина как отдельном художественном опыте пишет, в частности, А. И. Куляпин [Богумил, 2017, с. 47].

дорогой, он у косогора поворачивался спиной к церкви, смотрел на речку, на луга за речкой, зло курил и молчал» (с. 93) («Мастер»).

В такой позиции-оппозиции по отношению к архитектурной дилемме отвернувшийся от церкви герой смотрит на мир «ее глазами». Точно так же покинутая амбициозным режиссером, писателем, публицистом Шукшиным деревня навсегда останется нравственно-эстетическим мерилом его творчества, его ценностным ориентиром, памятью, укором и разочарованием.

Таким образом, эскизность архитектурного экфрасиса в поэтике рассказов В. М. Шукшина, мнимая изобразительная скупость экфразы становится одновременно и средством установления межтекстовых связей, и методом создания антропоморфного образа церкви, который, в свою очередь, выполняет функцию символического обобщения релевантных для писателя проблем — проблемы малой родины и неизбежного в прогрессивный век болезненного разрыва с нею, проблемы традиции и целесообразности ее сохранения, проблемы творчества в аспекте преемственности и новаторства.

Библиографический список

- Акунин Б. Кладбищенские истории. М., 2004.
- Богумил Т. А. Геопоэтика В. М. Шукшина. Барнаул, 2017.
- Воеводина А. В. Архитектурный экфрасис в художественной прозе Н. В. Гоголя // Восточнославянская филология. Литературоведение. 2017. № 4 (28).
- Голованова Г. С., Бакалова З. Н. Контраст как способ концептуальной организации художественного пространства (опыт анализа рассказа В. М. Шукшина «Крепкий мужик» в вузе) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17. № 1 (5).
- Жилина Н. П. Храм и икона в художественном мире рассказов В. Шукшина // Слово. ру: Балтийский акцент. 2013. № 2.
- Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994.
- Куляпин А. И. Кладбищенские мотивы в прозе В. М. Шукшина // VII Кирилло-Мефодиевские чтения «Славянское слово в контексте времени». Ишим, 2015.
- Пролюмова Л., Бочкарева Н. С. Функции архитектурного экфрасиса в романе Мэтью Грегори Льюиса «Монах» // Мировая литература в контексте культуры. 2008. № 3.
- Ротенберг Е. И. Искусство Голландии XVII века. М., 1971. URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000024/index.shtml>

Сапченко Л. А. Пространственный образ церкви в произведениях Н. В. Гоголя // Проблемы истории, филологии, культуры. 2013. № 1 (39).

Стахорский С. Нарративы театральной драматургии и их экранные отражения (диегезис и экфрасис) // Вопросы театра. 2019. № 3–4.

Шалагинова Ю., Бочкарева Н. С. Функция архитектурного экфрасиса в новелле Э. Т. А. Гофмана «Церковь иезуитов в Г.» // Мировая литература в контексте культуры. 2008. № 3.

Список источников

Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. Т. 6. М., 1951.

Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. Т. 7. М., 1951а.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. М., 1986.

Гюго В. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1. М., 1988.

Лесков Н. С. Собрание сочинений : в 11 т. Т. 2.: Некуда. М., 1956.

Одоевцева И. На берегах Невы. На берегах Сены: Рассказы. СПб., 2016.

Шукшин В. М. Собрание сочинений : в 6-ти книгах. Книга вторая. Верую! М., 1998.

Шукшин В. М. Собрание сочинений : в 6-ти книгах. Книга шестая. Я пришел дать вам волю. М., 1998.

References

Akunin B. *Kladbishchenskie istorii*. [Cemetery stories]. Moscow, 2004.

Bogumil T. A. *Geopoetika V. M. Shukshina*. [Geopoetics of V. M. Shukshin]. Barnaul, 2017.

Cirlot J. E. *Slovar' simvolov*. [Dictionary of Symbols]. Moscow, 1994.

Golovanova G. S., Bakalova Z. N. *Kontrast kak sposob kontseptual'noy organizatsii khudozhestvennogo prostranstva (opyt analiza rasskaza V. M. Shukshina "Krepkiy muzhik" v vuze)*. [Contrast as a Way of Conceptual Organization of Artistic Space (Experience of Analyzing V. M. Shukshin's Short Story "The Strong Man" at the University)]. In: *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk*. [Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences]. 2015. Vol. 17. No. 1 (5).

Kulyapin A. I. *Kladbishchenskie motivy v proze V. M. Shukshina* [Cemetery Motifs in V. M. Shukshin's Prose]. In: *VII Kirillo-Mefodievskie chteniya "Slavyanskoe slovo v kontekste vremeni"* [VII Cyril and Methodius Readings "The Slavic Word in the Context of Time"]. Ishim, 2015.

Prolomova L., Bochkareva N. S. *Funktsii arkhitekturnogo ekfrasisa v romane Met'yu Gregori Lyuisa "Monakh"* [The Functions of Architectural Ecphrasis in Matthew Gregory Lewis' Novel "The Monk"]. In: *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury* [World Literature in the Context of Culture]. 2008. No. 3.

Rotenberg E. I. *Iskusstvo Gollandii XVII veka* [Art of Holland of the XVII century]. Moscow, 1971. URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000024/index.shtml>

Sapchenko L. A. *Prostranstvennyy obraz tserkvi v proizvedeniyakh N. V. Gogolya* [Spatial Image of the Church in the Works of N. V. Gogol]. In: *Problemy istorii, filologii, kul'tury* [Problems of History, Philology, Culture]. 2013. No. 1 (39).

Shalaginova Yu., Bochkareva N. S. *Funktsiya arkhitekturnogo ekfrasisa v novelle E. T. A. Gofmana "Tserkov' uezuitov v G."* [The Function of Architectural Ekphrasis in E. T. A. Hoffman's novella "Die Jesuiterkirche in G."]. In: *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury* [World Literature in the Context of Culture]. 2008. No. 3.

Stakhorskiy S. *Narrativy teatral'noy dramaturgii i ikh ekrannye otrazheniya (diegezis i ekfrasis)* [Narratives of Theatrical Dramaturgy and their Screen Reflections (Diegesis and Ekphrasis)]. In: *Voprosy teatra* [Theater Issues]. 2019. No. 3–4.

Voevodina A. V. *Arkhitkturnyy ekfrasis v khudozhestvennoy proze N. V. Gogolya* [Architectural ekphrasis in N. V. Gogol's fiction]. In: *Vostochnoslavianskaya filologiya. Literaturovedenie* [East Slavic Philology. Literature Studies]. 2017. No. 4 (28).

Zhilina N. P. *Khram i ikona v khudozhestvennom mire rasskazov V. Shukshina* [Temple and Icon in the Art World V. Shukshin's Stories]. In: *Slovo.ru: baltiyskiy aktsent* [Slovo.ru: Balt. accent]. 2013. No. 2.

List of sources

Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochineniy*. [The Complete Works]. In 14 vols. Vol. 6. Moscow, 1951.

Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochineniy*. [The Complete Works]. In 14 vols. Vol. 7. Moscow, 1951a.

Gogol' N. V. *Sobranie sochineniy*. [Collected Works]. In 7 vols. Vol. 6. Moscow, 1986.

Hugo V. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. In 6 vols. Vol. 1. Moscow, 1988.

Leskov N. S. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. In 11 vols. Vol. 2. Nekuda. Moscow, 1956.

Odoevtseva I. *Na beregakh Nevy. Na beregakh Seny: Rasskazy* [On the Banks of the Neva. On the Banks of the Seine: Stories]. Saint-Petersburg, 2016.

Shukshin V. M. *Sobranie sochineniy* [Collected works]. In 6 books. Book six. I Came to Give you Freedom. Moscow, 1998a.

Shukshin V. M. *Sobranie sochineniy* [Collected works]. In 6 books. Book two. I believe!. Moscow, 1998.