

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Алтайский государственный гуманитарно-педагогический
университет имени В.М. Шукшина»
(АГГПУ им. В.М. Шукшина)

Факультет отечественной и зарубежной филологии
Кафедра русского языка и литературы

Мифологемы огня и воды в творчестве В.М. Шукшина

Выпускная квалификационная работа

Допустить к защите
И.о. зав. кафедрой русского
языка и литературы
Ю.Г. Бабичева _____
«__» _____ 2017г.

Выполнила студентка гр. Я-ФО151
Яценко Елена Андреевна

Подпись _____

Научный руководитель:
к.ф.н., доцент Бабичева Ю.Г.
Подпись _____

Оценка _____

«__» _____ 2017 г.

(подпись председатель ГЭК)

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Феномен мифологемы в общекультурном наследии	
§ 1.1. Функции мифологемы.....	6
§ 1.2. Миф и литература XX века.....	14
Глава 2. Мифологема огня в прозе В.М. Шукшина	
§ 2.1. Огонь как культурный феномен.....	23
§ 2.2. Мифологема огня в рассказах В.М. Шукшина.....	27
§ 2.2. Мифологема огня в романе В.М. Шукшина "Любавины".....	31
Глава 3. Мифологема воды в прозе В.М. Шукшина	
§ 3.1. Вода как культурный символ.....	44
§ 3.2. Мифологема воды в рассказах В.М. Шукшина.....	46
§ 3.2. Мифологема воды в романе В.М. Шукшина "Любавины".....	51
Заключение.....	62
Библиографический список.....	66

Введение

Явление мифологемы в XX в., синтезирующей в себе разновременные традиции (миф, фольклор, ритуал), для русской литературы стало ярким и значимым понятием. Завораживающая притягательность мифа имеет свои причины. За многие века своего существования он превратился в достаточно многозначную категорию, способную выражать, иллюстрировать, обозначать и символизировать чрезвычайно широкую палитру смыслов. Миф, воспринимаемый и как система понятий, и как образ мира, может видаться тотальным и всеобъемлющим или фрагментарным.

Тема настоящей диссертации: "Мифологема огня и воды в творчестве В.М. Шукшина".

Цель данной работы – исследование семантической наполненности указанных мифологем в творчестве В.М. Шукшина и особенностей их функционирования.

Задачи работы заключаются в следующем:

- раскрыть понятие мифологемы;
- изучить культурологическую традицию мифологем "огня" и "воды";
- рассмотреть мифологему огня в творчестве В.М. Шукшина на материале рассказов и романа "Любавины" и выявить её функциональную нагрузку.
- рассмотреть мифологему воды в творчестве В.М. Шукшина на материале рассказов и романа "Любавины" и выявить её функциональную нагрузку.
- проследить эволюцию значения мифологем огня и воды в творчестве В.М. Шукшина.

Объектом исследования выступают мифологемы "огонь" и "вода", взятые в их смысловом, функциональном и эстетическом значениях в творчестве писателя.

Предметом исследования служат способы реализации мифологем огня и воды в произведениях В.М. Шукшина: рассказах различных циклов и романе "Любавины", рассмотренных под углом мифопоэтического анализа художественного текста.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка. Каждая из глав имеет членение на три параграфа.

При написании работы были использованы следующие методы и приёмы: культурно-исторический метод, структурный подход, мифопоэтический анализ.

Новизна работы заключается в системном рассмотрении мифологем огня и воды в произведениях В.М. Шукшина.

Теоретическая значимость выпускной работы заключается в том, что системное исследование мифологем в литературном произведении в их функциональном контексте обогащает представление об авторской поэтике и позволяет разомкнуть бытовое описание, раскрывая философский пласт текста. Это наиболее ценное, что может дать анализ мифологемы: проникновение в глубины художественного мира писателя, в самые основания его поэтики и раскрытие неповторимости авторского почерка.

Практическая значимость заключается в том, что материалы данной диссертации могут быть использованы на уроках литературы в старших классах, а также в вузе при изучении творческого наследия В.М. Шукшина.

Теоретико-методологическая база включает в себя классические труды по мифопоэтике (например, монография Е.М. Мелитинского "Поэтика мифа", посвящённая анализу современных теорий мифа, т.е. современному мифотворчеству относительно к мифам древним и первобытным), труды В.Н. Топорова ("О мифопоэтическом пространстве", "Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное"), книга Ю.М. Лотмана "Структура художественного текста", менее известные монографии и диссертации по проблемам мифа (кандидатская диссертация

Александровой А.А. "Мифологемы воды и воздуха в творчестве Иосифа Бродского"), а также работы непосредственно по творчеству В.М. Шукшина (кандидатская диссертация Скубач О.А. "Пространство советской культуры в творчестве В.М. Шукшина") и другие работы, касающиеся обозначенной темы исследования.

Глава 1. Феномен мифологемы в общекультурном наследии

§ 1.1. Функции мифологемы

Мифология как наука о мифах литературоведческого цикла имеет необычайно продолжительную и глубокую историю. Первые попытки осмысления и осознания богатого мифологического материала были предприняты ещё в античности. В разные исторические периоды изучением мифов занимались К. Юнг, разработавший теорию архетипов [59], А.Ф. Лосев, сформировавший в своих трудах "Диалектика мифа" (1930 г.) [27] и "Знак. Символ. Миф" (1975 г.) [26] концепцию мифа, Е.М. Мелетинский, подробно рассмотревший поэтику мифа в одноимённом труде [31]. Уместно вспомнить и таких авторов, как В.Я. Пропп [36], О.М. Фрейденберг [46], В.Н. Топоров [45], К. Леви-Стросс [22], Ю.М. Лотман [28, 29], и др. Все вышеперечисленные авторы создали прочную и надёжную научную основу для подробного изучения символично-мифологической природы слова.

В современном литературоведении нет какой-либо единой точки зрения на понятия "миф", "мифологема", и "архетип", поэтому в начале настоящей работы целесообразно обратиться к трудам по мифологии, отражающим суть, свойства и функции мифа. Именно поэтому существует проблема разграничений глубоко взаимосвязанных понятий "архетип", "мифологема" и синонимичных им.

Разнообразные словари [25, 37, 41, 42, 56, 58] по-разному раскрывают понятие "миф". По нашему мнению, наиболее чётко это делает Литературный энциклопедический словарь: "Мифы – создания коллективной общенародной фантазии, обобщённо отражающие действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся реальными" [25]. Оттолкнувшись от данного определения становится ясно, что основные характеристики мифа вытекают из особенностей мифологического мышления. И именно здесь располагаются те

общие основные положения, в которых сходятся большинство исследователей.

Однако это определение не исчерпывает всех характеристик мифа.

Исследователь А.В. Гулыга в своей статье "Миф и современность" [13] перечисляет следующие его признаки:

- слияние идеального и реального (мысли и действия);
- бессознательный уровень мышления (овладевая смыслом мифа, мы разрушаем сам миф);
- синкретизм отражения, подразумевающий под собой неразделённость субъекта и объекта, отсутствие различий между естественным и сверхъестественным).

В.А. Марков, следуя идеям А.Ф. Лосева, утверждает следующую мысль: в мифологическом мышлении нет различий между объектом и субъектом, вещью и её свойствами, именем и предметом, словом и действием, естественным и сверхъестественным, человеком и вселенной, социумом и космосом, а основополагающим принципом мифологического мышления является партиципация ("всё есть всё", логика оборотничества). Е.М. Мелетинский же уверен в несколько иной теории: мифологическое мышление заключается в нечётком разделении субъекта и объекта, существа и его имени, происхождения и сущности, предмета и знака, вещи, и её атрибутов, единичного и множественного, пространственных и временных отношений.

В своих научных работах исследователи отмечают следующие общие основные черты мифа: сакрализация мифического "времени первотворения", в котором кроется причина установившегося миропорядка (М. Элиаде) [57]; всеобщее одушевление и персонализация (А.Ф. Лосев) [26]; тесная связь с ритуалом; циклическая модель времени; метафорическая природа; символическое значение (Е.М. Мелетинский) [31].

Особого внимания заслуживает статья "Об интерпретации мифа в литературе русского символизма" [50], в которой Г. Шелогурова

предпринимает попытки сделать предварительные выводы относительно категории мифа в современной филологии:

- миф солидарно признается продуктом коллективного художественного творчества;
- миф определяется недифференцированностью плана выражения и плана содержания;
- выступает универсальной моделью для дальнейшего продуцирования символов;
- мифы выступают важнейшим источником и материалом последующих сюжетов и образов во все времена развития искусства;
- мифом может стать созданная автором "по законам художественной правды" новая альтернативная реальность, моделируемая в соответствии с предполагаемыми законами древнего сознания.

Однако выводы автора статьи касаются не всех существенных сторон мифа. Во-первых, миф оперирует фантастическими, нереальными образами, воспринимаемыми как реальность, либо реальными образами, которые наделяются особым мифологическим значением [49]. Во-вторых, нельзя оставить без освещения некоторые особенности мифического времени и пространства: в мифе время мыслится категорией замкнутой повторяющейся, а не линейной; любой из эпизодов мифа воспринимается как многократно повторяющийся в прошлом, так и бесконечно повторяющийся в будущем [35]. В-третьих, миф выполняет особые функции, основными из которых, по мнению большинства ученых, выступают утверждение природной и социальной солидарности, а так же познавательная и объяснительная функции (построение логической модели для разрешения некоего противоречия) [16].

Теперь представляется возможным определить функции мифа в литературных произведениях [23]:

- миф используется писателями как средство для продуцирования и последующего использования символов;
- с его помощью возможно выражение некоторых дополнительных идей в произведении;
- миф выступает средством обобщения литературного материала;
- миф выполняет роль наглядного, богатого значениями примера;
- исходя из вышеперечисленного, миф обязательно выполняет структурирующую функцию (Е.М. Мелетинский: "Мифологизм стал инструментом структурирования повествования с помощью мифологической символики" [31]).

Таким образом, конкретный миф, использованный писателем в некотором произведении, приобретает абсолютно новые черты и значения. Авторское мышление накладывается на мышление мифопоэтическое, рождая, по сути, новый миф, несколько отличный от своего прототипа [5, 20]. Именно в "разнице" между первичным и вторичным (или "авторским мифом") и кроется заложенный писателем смысл, подтекст, ради выражения которого автор воспользовался формой мифа. Чтобы "вычислить" глубинные значения "авторского мифа", заложенные писательским мышлением или его подсознанием, необходимо знать, каким образом может отразиться в произведении мифологический элемент.

Понятие "архетип" также не имеет чётких границ. Например, Словарь литературоведческих терминов даёт следующее определение: "первичный образ, оригинал; древнейшие общечеловеческие символы, прообразы, лежащие в основе мифов, фольклора и самой культуры в целом и переходящие из поколения в поколение. Например: злая мачеха, добрая и прекрасная падчерица, благородный разбойник и т.д." [15].

Вообще, этот термин впервые был использован швейцарским психоаналитиком и исследователем мифов К. Юнгом. "Архетип" – это изначальные мифологические образы, оживающие и обретающие смысл, когда человек пытается настроиться на волну, связывающую образы с его

личностью. "Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячью голосов" [18, 60].

При исследовании художественного творчества, традиций и мифологии ряда древнейших цивилизаций он обнаружил архетипические символы, лежащие в их основе. По заверению К. Юнга существует психическая активность, которая выходит за пределы индивидуального опыта реципиента и соотносится с инстинктивной основой всего человечества. Такое явление исследователь назвал "коллективным бессознательным", являющимся общим и универсальным для всех. Основой коллективного бессознательного выступают именно архетипы, которые сам К. Юнг называл сложными состояниями сознания, передаваемыми по наследству и воспроизводящими глубинными мифологическими символами [61].

В.А. Марков в своей статье "Миф: повествование, образ и имя" [30] определяет архетип как "первичные, исторически уловимые или неосознаваемые идеи, конструкции, понятия, образы, прототипы, символы, матрицы и т.п., которые составляют своеобразный "нулевой цикл" и одновременно "арматуру" всего универсума человеческой культуры" и выделяет три модальности:

- архетипы парадигмальные, т.е. образцы для подражания, программы поведения, с помощью которых человеческое сознание освобождается от "ужаса истории";
- юнговские архетипы как структуры коллективного бессознательного, в которых контролируются основные мыслительные интенции человека. Статус архетипов имеют образцы поведения, ритмы и ритуалы, астральные знаки, первобытные "стихии", геометрические фигуры, архаические сюжеты, мифические персонажи и др.;
- архетипы "физикалистские", отражающие единство как ментально-психических и космических, так и понятийных и художественно-образных структур [47].

Некоторые авторы склонны отмечать одну из наиболее важных характеристик мифа, заключающуюся в воссоздании типичных моделей для всего общества, признавая общечеловеческую тенденцию рассматривать в качестве примера одну человеческую жизнь и превращать исторический персонаж в архетип [4].

Таким образом, можно сделать вывод, что архетипы – это некие объединённые с жизнью человека образы, которые можно понять лишь в случае их наполнения сугубо индивидуальным опытом. В коллективном бессознательном возникают символы, компенсирующие утраченную связь с сознанием. Для понимания содержания бессознательного необходимо ассимилировать и интегрировать символы.

Архетипы группируются вокруг глубокого человеческого опыта, касающегося главных, запоминающихся жизненных моментов: рождение, любовь, брак, материнство и отцовство, разлуки, смерти. Они несут значительный заряд энергии и скрыты до того момента, пока архетипы неосознанны и неопознаны [34].

В процессе образования мифов архетипы трансформируются в образы, имеющие большое значение для творчества, поскольку влияние искусства состоит в прочувствовании архетипов и возможности их реализации в собственных произведениях.

Если архетип – это постоянное схематическое инвариантное ядро, скелет многочисленных мифологических сюжетов и мотивов в их наибольшем абстрагировании, то мифологема, в противоположность архетипу, представляет собой конкретные модификации, различные проявления и видоизменения одной и той же сущности, архетипа. То есть это самостоятельная фундаментальная составляющая или мотив любого мифа. Она понимается как реализация, воплощение архетипа.

Мифологема в отличие от архетипа этноспецифична, то есть для каждого народа характерен свой набор мифологем, которые можно представить как многоуровневый структурированный набор элементов,

каждый из которых обозначает тот или иной аспект мифа как единого когнитивного целого.

Каждая мифологема, имея вполне самостоятельный смысл, единична и конкретна. Однако совокупность конкретных мифологем, созданных в разное время, в разных культурах, зачастую независимо друг от друга, нередко оказывается связанной единой темой – архетипической доминантой [48].

Всё вышесказанное позволяет говорить об архетипах как об универсалиях человеческого существования, а о мифологеме – как о развёртывании в пространстве всех тех смыслов, которые заключены в архетипах. При этом архетипы поддерживают сквозное единство человеческой культуры и являются константными доминантами, объединяющими разнообразные этноспецифичные мифологемы.

То есть, архетип и мифологеме можно рассматривать в качестве статических и динамических элементов мифа соответственно.

Само понятие "мифологема" в научный оборот ввел Дж. Фрэзер. В России исследования сосредоточены преимущественно в области мифопоэтики, обнаружения мифологических структур как в фольклорных, так и в авторских текстах [57].

С одной стороны, как уже сказано выше, мифологема входит в более общее понятие "архетип". Альтернативная точка зрения рассматривает данное понятие как самостоятельную категорию мифологического мышления. Это образ, обладающий качествами целостности для культурного человека, содержащий устойчивый комплекс определенных черт. Содержание мифологемы составляют архетипы (первообразы), основа и начало мира. Словосочетание *mythos* (слово, речь, предание) и *legei* (собирать) означает "собирать воедино", "проговаривать". Таким образом, сформированное понятие "мифологема" означает "повествование". В этой литературоведческой категории собраны воедино все знания о своём мире и о предшествующих архаичному обществу временах. Это общее

представление о мифологеме и именно в этом качестве оно вошло в литературный оборот [38].

Поражает сходство основных мифических сюжетов при полном несовпадении социальных и культурных условий их возникновения и функционирования даже в неродственных культурах. Сопоставительный анализ мифов разных народов показал, что схожие предания существуют у разных народов в различных частях мира, и что темы, сюжеты, описываемые в мифах (а именно вопросы происхождения мира, человека, культурных благ, социального устройства, тайн рождения и смерти и др.), затрагивают достаточно широкий круг важных вопросов. Это говорит о том, что существуют безусловные идеи, которые обросли историческими и культурными деталями у разных народов, но в глубине, у своих истоков, они являются константами, мифологемами-образцами. Они стали продуктами творческого полёта фантазии конкретного народа, в каждом из которых заключаются повторяющиеся из поколения в поколение жизненные ситуации [3].

В мифологии существует первая "воспринятая" форма архетипа – мифологема, повествование. Соответственно, архетипы существенно отличаются от их первых переработанных форм и не имеют конкретного психического содержания, они наполняются жизненным опытом. Содержание мифологем – это смысл всего. "Разворачивание" данного смысла через образный или понятийный символ может длиться бесконечно долго. Но "свёртывание", или обращение к истокам, обнаружит те же самые неизменные начальные, фундаментальные архетипы, "основания" вещей, которые "изначальны", а потому в полном смысле слова божественны, являются формами божественного истока жизни [1].

Итак, отталкиваясь от вышесказанного, можно прийти к выводу, что в узком смысле "мифологема" – развёрнутый, логически структурированный образ архетипа. Как переработанные формы архетипов, мифологемы – продукты воображения и интуиции – выражают непосредственную и

неразрывную связь образа и формы. Они осваиваются сознанием в символическом тотальном контексте со всем сущим, включаются в эмпирические и когнитивные связи и задают некую тему, тенденцию, намерение, превращаясь в повествование.

При этом мифологема выполняет ряд коммуникативных функций, в частности, познавательную (алогично-эвристическое объяснение устройства мира); аксиологическую (передачу духовных ценностей, необходимых для развития социума); регулятивную (образ запрета-разрешения в социуме); эстетическую (сохранение нарративной традиции и выразительных возможностей языковой и фольклорной архаики). Не менее значима и номинативная функция мифологемы, связанная с наименованием ("обживанием мира") и переименованием конкретных фактов и явлений в постоянно меняющейся когнитивной картине мира.

§ 1.2. Миф и литература XX века

В XX в. в мировой и отечественной филологической науке наблюдается повышение интереса к мифу, к специфике его восприятия. Объяснением этому явлению может служить высказывание Р.Барта: "Миф как живая память о прошлом способен излечить недуги современности" [7]. Становится ясно, что понимание кризиса национальной культуры, стремление современной отечественной литературы осмыслить некоторые явления общественной и духовной жизни страны активировали попытки через миф сформировать новую, отвечающую современности, модель мира и представление о нём.

Миф и литература взаимодействуют на протяжении всей истории человечества по принципу "притяжения–отталкивания": персонажи, образы и темы постоянно переосмысляются, а мифологические линии сыграли важную роль в развитии литературных сюжетов.

В русской литературе наиболее ярко возрожденный интерес к мифу проявился на рубеже XIX – XX вв., сопровождаемый оживлением традиций романтизма. Основоположником неомифологизма на Западе стал Р.Вагнер, чьи идеи оказали большое воздействие на развитие мифотворчества в России.

В русской науке советского периода продолжительное время обращение к мифу, сказке, притче и другим формам условности воспринималось как уступка модернизму. Наука признавала лишь два основных направления в теории мифа: этнографическое, или религиоведческо-философское (исследования В. Богораза [10], Л. Штернберга, С. Токарева, А. Золотарёва, А. Анисимова, М. Шахновича) и филологическое (в контексте изучения классики) (например, работы М. Бахтина, А. Лосева).

Основоположником структурной фольклористики стал В. Пропп. При этом доминировал подход к вопросу использования и включения фольклорных мотивов, в основном с позиции ретроспективного историзма. Но системно-структурный и социально-генетический методы изучения фольклора оказались малоэффективными для полного понимания актуальной, идеологической и эстетической ценности фольклора в контексте современности.

Однако политические гонения на различные формы условности в рамках реалистической прозы препятствовали мифологизации отечественной литературы советского периода. Мифологические тенденции активно стали проявляться лишь на рубеже 1960-1970-х гг., первоначально с преобладанием национально-фольклорного типа, мифологизации природных начал. Как отмечает Э.А. Бальбуров, "в 70-е годы советская литература, уставшая от злобы дня и социальных матриц, начинает обретать новое качество. Она решительно раздвигает свой онтологический горизонт и обновляет контекст художественного исследования. Писатели устремляют взор в глубь времен, обращаются к мифу, фольклору" [6].

Мифологизацию в своём творчестве использовали многие писатели, достаточно перечислить ряд известнейших произведений: "Прощание с Матёрой" и "Последний срок" В. Распутина, "Белый пароход" и "Пегий пес, бегущий краем моря" Ч. Айтматова и т.д. При этом фольклорно-мифологические образы, используемые авторами в художественном произведении, трактовались как многообразные формы иносказания и объяснялись, например, необходимостью прорисовки национального и психологического портрета героев. Однако у многих авторов соединение реалистического метода с элементами мифологического восприятия способствовало построению пространственно-временной и мифологической структуры произведения, осмыслению реалий через устойчивые мифологические модели и образы.

Начиная уже со второй половины 1980-х гг. в связи с социально-политическими преобразованиями в нашей стране и падением "железного занавеса", отечественная литература всё активнее взаимодействует с западной, в которой на протяжении всего XX в. миф и мифопоэтическое выступают одной из центральных проблем литературоведения.

Возродившийся в конце XX в. интерес к мифу проявляется в следующих основных моментах:

- резко возрастает использование мифологических сюжетов и образов;
- создаются многочисленные вариации на темы, задаваемые мифом, обрядом или архаическим искусством. При этом, в связи с появлением культуры и искусства неевропейских народов, значительно расширяется круг мифов и мифологий, на которые ориентируются художники и писатели;
- устоявшиеся мифологические традиции синтезируются с новыми литературными тенденциями;
- мифотворчество проникает во все сферы человеческой деятельности: политику, маркетинг, рекламу и др.

Новый миф практически не связан с древним, античным. Он не воссоздан, а написан заново. Но и в том, и в другом случае очевидна этологическая функция мифа и его нормативное значение: миф – это то, во что человек должен поверить безусловно и безоговорочно, отождествляя себя с тем, во что верит. "Миф если и не служит последней истиной, то он всё-таки даёт возможность хотя бы приблизиться к ней" [21].

Роль мифа в современном мире нельзя переоценить – мифологические структуры применяются для обнаружения первооснов человеческого общества, для постижения общих закономерностей бытия.

Проблема функционирования мифа в художественной прозе рубежа XX – XXI вв. остаётся открытой [14]. Исследователи, как принято, затрагивают лишь частные проблемы функционирования мифа в современной прозе. Так, М. Каневская в своей работе "История и миф в постмодернистском русском романе" [17] большое внимание уделяет проблеме жанра исторического романа в постмодернизме, "миф" в её исследовании занимает лишь второстепенную роль. В свою очередь, М.И. Мещерякова в одной из глав своей книги "Русская неомифологическая проза в кругу детского и юношеского чтения второй половины XX века" [32] уделяет особое внимание проблеме "неомифологизма в современной литературе".

Между тем, на рубеже веков роль мифа значительно возрастает. Литературоведы по-разному оценивают эту ситуацию. Например, П.С. Гуревич пишет, что в современной литературе традиционный "миф обедняется и вытаптывается. На его место приходят политические мифы новейшего времени и мифы массовой культуры" [14]. С.А. Линченко и А.С. Цыганков подчеркивают, что "современная литература сама есть миф" [24].

Таким образом, несмотря на имеющиеся исследования, существует необходимость уточнения причин обращений к мифу и специфики его воплощения в новейшей литературе, причем не только в отдельных произведениях тех или иных писателей.

Миф в отечественной прозе XX в. – явление удивительно разноплановое. Он не только утвердился в различных художественных направлениях и жанрах, но и "проник" на все уровни художественного текста. Подобная актуальность мифа связана с тем, что он является "вечным" способом художественного отражения человеческого бытия, "метафорой жизни". Причиной служит сакральная связь мифа с нашим сознанием, с помощью которого человечество пытается через устойчивые схемы и модели переосмыслить сложившуюся действительность, глубже проникнуть в суть происходящего [19, 33].

Стремление современных авторов "придать значимость и форму" хаотичности мира оборачивается поиском или созданием некоего образца, модели. Миф в этом смысле владеет колоссальной обобщающей силой, воссоздающей из обломков и хаоса реальности художественный мир, наделенный внутренней логикой и смыслом. Мифологические структуры используются для выявления первооснов человеческого существования применительно к конфликтам и ситуациям нового времени, для постижения общих закономерностей бытия. При этом миф имеет значение предельно обобщенной схемы, лежащей в основе множества создаваемых сюжетов и образов. Ядро авторских мифов составляют образы-архетипы, сюжеты и художественная структура классической мифологии [2].

Русская проза XX в. мифологизируется двумя основными способами: вкраплением в художественное произведение мифологических реминисценций, а также созданием "авторского мифа" (когда художественная структура произведения уподобляется мифологической) [12].

Первый случай позволяет современным авторам вести своеобразный диалог с классическим мифом, при этом классический миф разрушается, а на его "обломках" писателем выстраивается новый. В свою очередь, авторский миф наследует у классического его художественную структуру, но, одновременно, становится гораздо "шире" его "рамок". Мифологическая

художественная структура в современной прозе строится при помощи создания мифологического повествования.

В результате изложенного выше можно говорить о том, что основные формы мифологизации в русской прозе XX в. заключаются в следующем:

- в произведениях мифологические реминисценции обнаруживали себя на различных уровнях текста: начиная от заглавия, содержащего в себе ключевое мифологическое имя-сигнал, до сюжета, структурообразующих мотивов, какой-либо ситуации, системы ключевых фраз, слов, знаковых имён;
- современная русская проза мифологизирует через организацию художественной структуры по принципу множественности точек зрения; через систему мифологических мотивов;
- техника использования мифологических реминисценций заключается в том, что имя, вынесенное авторами в заглавие произведений, становится ключом к интерпретации, задаёт "скелет", структуру текста, установку на соотношение сюжетных ситуаций и образов с общеизвестным мифом. Действует принцип перекодировки, в результате чего рождается новый миф со своей художественной структурой. Старая форма наполняется новым содержанием. Причем один миф, заданный заглавием, нередко вытесняется другим, античным, библейским или литературным, переплетается с ним, полностью переосмысливается, в результате чего и рождается новый;
- важнейшими элементами в художественной структуре современного мифа стали мифологические сознание, время и пространство. Эти три составляющие структурируют и организуют текст, наделяя его признаками мифа. В свою очередь, они же проецируют на художественную структуру нового мифа свои внутренние свойства (принцип наличия всего во всём; всеобщую взаимопревращаемость вещей внутри замкнутого

космоса; нераздельность причин и следствий во временном потоке, иллюзии и реальности; полное отсутствие чувства личности, или понимание её как "безразличной части целого" (А.Ф. Лосев); вечная повторяемость, замкнутость и дискретность мифологического "поля"; чудесно-фантастический характер каждого мгновения.

Вышеуказанные свойства, инкорпорированные в художественную "ткань" произведений, позволяют говорить об их художественной структуре как о мифологической.

Анализ мифопоэтической составляющей прозы позволил установить следующие функции мифологических элементов:

- структурирующая (множественность точек зрения, как следствие – расщепление мифологического образа на множество инвариантов; принцип иерархической связи мифологем);
- философская (идеи вечной цикличности, "вечного возвращения" или вечной абсурдности бытия);
- моделирующая (творение мифологического мироощущения, атмосферы мифа в обыденной ситуации);
- поэтическая (определяющая характер стиля повествования, строящегося на пересечении высокого и низкого, прозаического и возвышенного, книжного и научного дискурсов).

В произведениях различных направлений отечественной прозы XX в. одни и те же мифологемы и мотивы получают совершенно непохожие интерпретации. Тем не менее, при всех несомненных различиях цель писателей едина: посредством проверенных моделей и схем они предпринимают попытки переосмыслить современную действительность, глубже проникнуть в суть явлений. Миф очень тесно переплетается с реальностью, образ обычного человека, его повседневная жизнь, сотворенная им цивилизация приобретают мифологический оттенок.

Миф не соотносится с действительностью напрямую, поэтому его связь с современностью носит опосредованный, условно-символический характер, что отражается и на уровне мифологических реминисценций и, особенно ярко, на уровне мифологической художественной структуры авторских мифов. Не случайно важнейшим аспектом построения "нового" мифа становится "диалогичность", которая выступает в качестве основы современной мифопоэтики.

Исходя из всего сказанного выше, можно смело утверждать, что современный миф реализуется как идейно-художественная структура, построенная на основе функциональных и поэтических особенностей классического мифа, но в соответствии с творческими целями современных авторов, по принципу художественного синтеза и диалога. При этом интерпретация классического мифа строится на основе литературной традиции, обогащается новыми литературными реминисценциями и приемами. Происходит своеобразное слияние прежних форм мифологизации с новыми тенденциями литературы: тенденция мифологизации в современной прозе, возникая на фоне своеобразной "усталости" от постмодернизма, в конечном итоге, при сохранении мифопоэтических традиций, "синтезируется" с приемами постмодернизма.

Игра становится доминирующим и самодовлеющим принципом в современном мифотворчестве: отсюда возникают мотивы "кажушности", "муляжности". Мифологические образы выполняют лишь роль формы, маски, за которой "содержание" меняется порой на противоположное.

Художественная структура текста разрушает устойчивое строение известного мифа, а также определяется множественностью одинаково равноправных точек зрения, позволяющих смотреть на известные события глазами всех участников и даже представить любого героя в роли мифологического персонажа.

Большое значение в развитии мифотворчества на современном этапе имеет осознание мифа как свойства человеческого мышления, как способа

манипуляции общественным сознанием. Миф из культурологической категории "переходит" в категорию "технологии" (техника создания мифа становится универсальной для маркетинга, рекламы, политических технологий), что, безусловно, нашло свое отражение и в современной прозе. Так, в творчестве Д. Липскерова одна и та же техника создания мифа используется во многих произведениях.

Рассмотренные аспекты не исчерпывают всего многообразия функционирования мифа в современной прозе. Дальнейшее исследование может развиваться, на наш взгляд, в следующих направлениях. Во-первых, перспективным представляется более глубокое изучение авторского мифотворчества на основе сложившихся литературных метамифов. В частности, интересным исследованием может стать работа, посвященная проблеме "топос и миф", к примеру – миф о Петербурге, или миф о Венеции в современной прозе. Во-вторых, немалый научный интерес представляет актуальная проблема "миф о художнике, творце", в которой перспективными аспектами могут выступить как анализ процесса создания метамифа о художнике в истории русской литературы, так и его отражение в современной прозе.

Таким образом, на наш взгляд изучение функционирования мифа в современной литературе является научно перспективным и творчески продуктивным литературоведческим подходом.

Некоторые литературные феномены 20 века, в частности, феномен "деревенской прозы", к которой тяготел и В.М. Шукшин [40], ярко включают в свою поэтику традицию мифологизации. Деревенская проза по сути онтологична, т.е. касается философских проблем бытия, вечных вопросов, поэтому нам представляется целесообразным изучение творчества В.М. Шукшина в аспекте мифопоэтики.

Глава 2. Мифологема огня в прозе В.М. Шукшина

§ 2.1. Огонь как культурный феномен

Одним из наиболее ясных, однозначных и бесспорных признаков, отличающих человека от прочего животного мира, является умение добывать огонь и использовать его в своих нуждах. Ни одно иное животное таким умением не обладает.

Первое знакомство наших предков с огнём, как полагали сторонники старой "мифологической" школы (около середины XIX в.), началось с того, что первобытные люди в своём воображении, на уровне подсознания совмещали огонь небесный (молнию) и огонь земной (самовозгорание сухостойных деревьев, трущихся друг о друга). Люди пытались и сами подражать этим природным явлениям, отсюда и возникли древнейшие способы добывания огня трением друг о друга двух кусочков сухого дерева. К этим древнейшим представлениям позднее присоединились и другие: будто от возгорания дерева произошли священный напиток, колесо, огненосная птица, да и сам человек [52].

Такая поэтизированная картина мира весьма продолжительное время оказывала влияние на ученых. Но в дальнейшем эта направленность научной мысли, – сводить всё общественное сознание первобытной эпохи к мифу о "нисхождении небесного огня", а уже отсюда выводить самые разнообразные поверья, обряды и т.д., – утратила своё обаяние. Всё оказалось гораздо сложнее, и сведение к одному корню всего, имеющее хоть отдаленное отношение к огню (в других случаях – к небу, к солнцу), не отвечает требованиям науки.

Каковы бы ни были, однако, этапы и способы добывания огня нашими предками, ясно одно: освоение его положило границу между человеком и остальным животным миром. И это – грань не только в понятиях, в классификационных таблицах: это была реальная борьба, борьба не на жизнь, а на смерть.

В древности огонь считался чистой и очищающей стихией. В основе подобной идеи лежали реальные факты: огонь и особенно дым костра и очага помогал людям освобождать жилье от различных паразитов – гнуса, мошкеры, комаров, москитов. Та же реальность отразилась и в повсеместном (у всех народов) использовании огня в народной медицине. Трудно перечислить все способы использования его "целительной" функции: прижигание больного места печной золой, окуривание, копчение, "освящение" лечебных средств и пр.

Но античность знала и иной "характер" огня – буйный, разрушительный. Его персонифицировали боги Арес и Гефест в Греции, Вулкан в Риме. В этих образах, однако, присутствуют и иные черты: Арес – бог жестокой и истребительной войны. Гефест – бог кузнечного дела, ковач оружия. Вулкан – божество не только разрушительной стихии огня, но и защитник от пожаров.

Во всех изложенных выше фактах сакрализации и символизации огня есть одна черта, которая проходит через всю историю общения человека с огнем – это социальная природа и социальное опосредствование всей огненной сферы.

Подобно любому другому явлению культуры, и материальной и духовной, огонь на службе человека выполняет основные и производные функции. Основные функции огня – борьба с дикими животными, согревание и освещение жилья, приготовление пищи. Производные – общение и разобщение людей, интеграция и сегрегация.

Об организации труда в древнейшую эпоху охотничьего хозяйства почти неизвестно. Здесь возможны лишь гипотезы. Вероятно, что облавные охоты требовали все же некоей организации: женщины добывали огонь и охраняли его, мужчины пользовались им при облавах. Уже тогда женщины-хранительницы огня (очага) были как бы стабильным центром орды (рода), мужчины – его более подвижной периферией. Женщин и детей огонь очага сплавивал, отделяя от мужчин. В какую-то, пока неясную эпоху произошел

раскол рода на семьи. Тогда обнаружилось, что не всякий огонь хорош. Появилось деление на "наш" огонь и "не наш" ("чужой"). Следы такого деления сохранились едва ли не у всех народов Земли. Казалось бы, никакого убытка в хозяйстве не будет, если одолжить соседу головешку или горсть углей: но сколько же создалось по этому поводу ограничений и запретов! Нельзя давать соседу огонь в определенные дни, нельзя быть слишком щедрым и т.д.

"Кто никогда не отказывает своим соседям в горячих углях, – писали еще в XIX в. о белорусских крестьянах, – у того отыметса счастье, и хлеб в поле не простоит без потравы". Некоторые крестьяне "опасаются давать из своего очага горячие угли чужим людям, в другую избу; если дают, то весьма неохотно, при том условии, чтобы те же угли были возвращены, хотя бы и потухшие. Иные, если угли не возвращены, в свою очередь посылают к тому соседу, которому одолжили, за горячими углями, хотя бы в них и не было надобности" [4].

Крайней степени строгости подобные запреты достигли у народов Северо-Восточной Азии. В.Г. Богораз, досконально изучивший поверья и обряды чукчей, писал о них: "Каждая семья имеет собственный огонь. Семьи, огонь которых происходит от разных линий предков, даже в том случае, если они многие годы прожили вместе, тщательно охраняют свой огонь от всякого соединения с чужим огнем. Заем огня от соседей считается величайшим грехом". Или: "Чукотская женщина охотно возьмет у соседей спички, кремь и огниво, так как все это не связано с семейным очагом, но никогда не возьмет ивового прута, так как он смешивается с углем, а уголь взят с чужого очага". "Во время моего пребывания среди чукч, – писал он, — я имел много столкновений с женщинами из-за огня. Многие из них не имели чайников и все же не разрешали мне кипятить воду в моем чайнике, так как он стоял раньше на чужом очаге. Нередко приходилось оставаться без горячего чая" [10].

Это сакральное противопоставление "нашего" и "чужого" огня отразилось в свое время в Библии, где вообще ритуал жертвенного огня упоминается многократно и со всеми подробностями. В книге "Левит" при описании торжественного общенародного жертвоприношения упомянут следующий эпизод: "Надав и Авиуд, сыновья Аароновы, взяли каждый свою кадиланицу, и положили в них огня, и вложили в него курений, и принесли пред Господа огонь чуждый, которого он не велел им. И вышел огонь от Господа, и сжег их, и умерли они пред лицом Господним" [8].

Дело шло, как видно, не о какой-нибудь незначительной детали жертвенного ритуала, а о принципиальной оппозиции "наш–чужой".

Одна из важнейших общесоциальных функций огня – очистительная. В доклассовом обществе она была слабо дифференцирована. Каждый совершал очистительные обряды за себя, и вся община совершала их за всех. В древних государствах очистительные жертвы и обряды попадали в руки жрецов. У жрецов иерусалимского храма система очистительных жертв была разработана до тонкостей. В средние века очистительная функция огня целиком принадлежала церкви. За каждое нарушение того или иного обряда, как и за крупные преступления, требовалось чаще всего "огненное" очищение – обычно с тем или иным участием огня.

Католическая церковь построила на этой системе учение о чистилище – загробном мире, где грешные души в огне очищаются от грехов, причем срок пребывания в чистилище определялся церковью. Ею же была введена практика "аутодафе" – публичное сожжение "еретиков".

Той же изуверской идеей вдохновлялись на Руси в XVII в. старообрядцы-"самосожженцы", чтобы этим страшным путём очиститься от грехов и войти в "царствие небесное".

Точка зрения на огонь как объединяющую и разделяющую стихию также нашла своё отражение.

В современной структуралистской этнологии огню не уделяется почетного места. Для главы этой школы, К. Леви-Стросса, огонь –

"медиатор" (посредник) между сырой и вареной пищей, один из членов бинарных оппозиций "огонь–вода" или "высекание–трение" [22].

С общеисторической точки зрения, огонь – это форма опосредствования человеческих отношений, их взаимоотношения и взаимоотталкивания, форма разграничения трудовой деятельности женщин и мужчин, сплочения родовых групп, затем семьи. Родовые и семейные группы ограничивали себя строгими правилами несмешивания огня. Огонь замыкал собой кольцо родственников и членов семьи.

В ходе дальнейшего расширения форм общения символическое значение огня уменьшается, но не исчезает. Скажем, родовая (родоплеменная), а позже национальная и классовая сегрегации сохраняются в течение длительного времени, а в эпоху капитализма обостряются, хотя и принимают иные, менее экспрессивные формы. Отделить членов крупного банковского концерна от группы безработных и бездомных бедняков можно и без применения огня. Но иногда этот символ служит внешним выражением общности национальных и общенародных интересов, что сказывается, главным образом, в моменты острых социальных кризисов. Торжественные факельные шествия сторонников мира, неугасимый огонь на местах захоронений борцов за свободу и демократические права напоминают о древней спланивающей роли огня. Высшей формой этой символики является новая традиция перенесения олимпийского огня с его родины в ту страну, где проводятся очередные спортивные игры, выражая стремление к миру широких народных масс.

Таким образом обыгрывается в культурных традициях мифологема огня. Её различные воплощения в творчестве В.М. Шукшина рассмотрим в следующих параграфах.

§ 2.2. Мифологема огня в рассказах В.М. Шукшина

Мифологема огня в творчестве В.М. Шукшина играет немаловажную роль. В частности, – в рассказах [55].

Например, в рассказе "Солнце, старик и девушка" [55] роль огня на себя берёт солнце: *"Дни горели белым огнём"*. Сюжет рассказа описывает две встречи 80-летнего дедушки и 25-летней девушки. Их беседы на закатах просты и глубокомысленны одновременно. Однако именно предвечерье тесно перекликается с мотивом угасания жизни [43]: пожилой человек "наблюдает" закат не только светила, но и собственной жизни. И собеседница интуитивно чувствует это: *"Девушка рисовала руки старика, торопилась, нервничала, часто стирала"*. Лирическое отступление с пейзажной зарисовкой это лишь подчёркивает: *"Солнце коснулось вершин Алтая и стало медленно погружаться в далекий синий мир. И чем глубже оно уходило, тем отчетливее рисовались горы. Они как будто придвинулись. А в долине – между рекой и горами – тихо угасал красноватый сумрак. И надвигалась от гор задумчивая мягкая тень. Потом солнце совсем скрылось за острым хребтом Бубурхана, и тотчас оттуда вылетел в зеленоватое небо стремительный веер ярко-рыжих лучей. Он держался недолго – тоже тихо угас. А в небе в той стороне пошла полыхать заря"*.

Физиологическая слепота, позволяющая герою безотрывно смотреть на яркое солнце, лишь демонстрирует внутреннее, духовное зрение. И этим он антагоничен героине рассказа: она хоть и видит красоту природы, но не понимает её; вопрос об убитых на войне сыновьях лишь подчёркивает её духовную слепоту.

Но это не единственное проявление огня в данном рассказе. В эпизоде с камнем, который девушка достала из кармана жакета, звучит фраза героя: *"Кремешок это. Это в войну, когда серянок не было, огонь из него добывали"*. Упоминание огня проходит в параллели с ещё одним мотивом – смерти, сопряженной с войной.

Можно прийти к выводу по данному рассказу: мифологема огня выступает полисемичным явлением даже в столь небольшой прозаичной

форме. Её основная нагрузка в данном случае – продемонстрировать, насколько глубоко и тонко может быть прочувствована параллель, тонкая грань жизни и смерти.

Схожий мотив "закат солнца – закат жизни" и схожие задачи, выполняемые мифологемой, есть и в рассказе "Билетик на второй сеанс": *"Была осень после дождей. Несильно дул сырой ветер, морщил лужи. А небо с закатного края прояснилось, выглянуло солнце. Окна в избах загорелись холодным жёлтым огнём. Холодно, тоскливо. И как-то противно ясно..."* [55]. Однако здесь он усилен и временем года – осенью: на закате жизни герой ясно осознаёт её в целом, как она дана. Понимает жизнь так же ясно, как с закатного края выглянуло солнце.

В рассказе "Далёкие зимние вечера" [55] мифологема огня значима как источник жизни, тепла и пищи. Рассказ начинается на зимней улице, где дети играют в бабки, и продолжается в холодной и пустой избе, где сидит на нетопленной печи маленькая голодная сестра главного героя. Дорога к огню затайлива и витиевата: мальчик и хотел бы развести огонь, но дров нет, поэтому поздно вечером вместе с мамой он идёт в березняк. Обратный путь оказывается затруднителен:

"–...Потерпи маленько. Большую мы тебе срубили. Надо было поменьше.

Ванька молчит. И молчит Ванькина гордость".

Но награда того стоит: *"Огонь весело гудит в печке; пятна света, точно маленькие желтые котята, играют на полу. Ванька блаженно молчит. Наташка пристроилась у него на коленях и тоже молчит. По избе голубыми волнами разливается ласковое тепло", "В тарелке на столе дымят пельмени"*. Однако даже утоление голода не так важно, как полученное тепло огня, приравненное в данном рассказе к самой жизни.

Однако уже в рассказе "Сельские жители" [55] огонь пугает героиню. По сюжету бабка Маланья в письме получает приглашение от сына приехать к нему в гости, в Москву, *"лучше – самолётом"*. За советом она обращается к

соседу Егору Лизунову, который в разговоре отмечает опасность перелётов: вероятно, пламя выхлопных газов он принял за горение мотора. Мальчик Шурка отлично понимает, что с этой позиции перелёт совершенно не опасен, однако бабушка отказывается от поездки из-за угрозы, таящейся в огне. И здесь такое архаичное восприятие вступает в молчаливое противостояние с логическим мышлением мальчика. Финал остаётся открытым.

Реальную угрозу огонь представляет в рассказе "Гринька Малюгин" [55]. По сюжету в кузове одной из машин, стоящих у бензохранилища, начинают полыхать ёмкости с горючим: *"Горели бочки на одной из машин. Горели как-то зловеще, бесшумно, ярко"*. Однако герой рассказа сумел достаточно быстро среагировать: *"Гриньку точно кто толкнул сзади. Он побежал к горящей машине. Ни о чем не думал. В голове точно молотком били – мягко и больно: "Скорей! Скорей!" Видел, как впереди, над машиной, огромным винтом свивается белое пламя."*

Не помнил Гринька, как добежал он до машины, как включил зажигание, даванул стартер, воткнул скорость – человеческий механизм сработал быстро и точно. Машина рванулась и, набирая скорость, понеслась прочь от цистерн и от других машин с горючим.

Река была в полукилометре от хранилища: Гринька правил туда, к реке".

В этом рассказе огонь – буйная стихия, противостоять которой, кажется, невозможно. Однако из этой схватки с непокорным огнём человек выходит победителем – Гринька смог побороть свой первобытный страх и отвести угрозу от своих товарищей, которых на тот момент он расценивал, вероятно, как соплеменников.

Рассказ "Алёша Бесконвойный" [55] благодаря образу бани сочетает в себе сразу две мифологемы – и огня, и воды. По сюжету главный герой каждую субботу посвящает топке бани по-чёрному. Для него это целая наука, ритуал. И именно в субботу он проходит обряд очищения и физического (водой), и духовного (огнём). Именно здесь, в бане, глядя на пылающий

огонь в печке, Алёша (который и не Алёша вовсе, а Костя Валиков) вспоминал былую жизнь, размышлял: *"Жизнь: когда же самое главное время её"*. Здесь же признаётся самому себе, что *"...он вполне осознанно любит"*.

После бани прямо говорится о состоянии Алёши: *"Был он весь новый, весь парил"*. Баня, очищение меняют внешнее отношение Алёши к окружающим: если до он *"...всерьёз никогда не переживал болезнь своих детей"*, то после, уже лёжа в горнице на кровати, вспомнил стишок, когда-то сочинённый его маленькой дочерью. Именно сейчас проявляется его истинная натура: Алёша добрый, любящий, заботливый, хотя в другое время он прячет это глубже.

В рассказе "Бессовестные" [55] человеческая жизнь метафорически приравнивается к огню, костру: *"... один человек живет – горит, а другой – тлеет"*.

В рассказе "Демагоги" [55] костёр выполняет функцию как утилитарную, так и очищающую роль: возле него герои согреваются и общаются на высокие темы, т.е. огонь завершает начатое водой духовное очищение.

Как синоним состоятельности и респектабельности выступает камин с огнём в рассказе "Генерал Малафейкин" [55] – здесь огонь упоминается вскользь, однако успевает произвести необходимое впечатление на слушателя: издревле огонь в очаге считался символом уюта, тепла и защищённости. Однако и здесь огненная стихия не может противостоять человеческому натиску: *"...обожжаю, между прочим, на огонь смотреть, – а из огня на тебя... какое-нибудь мурло смотрит. "Господи, – думаешь, – да отстанете вы от меня когда-нибудь!"*

Таким образом, можно подвести итог, что в рассмотренных рассказах мифологема огня выступает как синоним возрождения жизни; как эмблема первобытного страха, который, однако, не является непобедимым; огонь как символ очищения души; образ защищённости и умиротворения. Всё это даёт возможность взглянуть на творчество В.М. Шукшина под новым углом:

проза насыщена подтекстом, наполнена скрытым смыслом, понять который можно лишь при исследовании внутреннего плана и обращения к мифологическому контексту.

§ 2.3. Мифологема огня в романе В.М. Шукшина "Любавины"

Роман "Любавины" [53, 54], по нашему мнению, являет собой образец искусного владения таким тонким и сложным материалом, как мифологема огня. Одним из наиболее распространённых архетипов, воплощённых в мифологеме огня, является образ "трубки мира":

"– Товарищ подарил... А потом ты куда этого товарища? В Баклань спустил?"

– Тьфу! – Гринька опять сплюнул в огонь. – Дай закурить. С тобой разговаривать – надо сперва барана сожрать.

Закурили. Лучина заморгала и потухла. Некоторое время во тьме плавали два папиросных огонька. Потом Федя встал, зажег новую лучину" [53].

В описанной ситуации преступник и преследователь находятся в лесной избушке у Михеюшки. Как видно, насилия здесь нет, однако разговор натужен.

Ещё глубже, ярче и красочней такая ситуация просматривается в описании взаимоотношений Егора и Яши спустя некоторое время после убийства Макара: *"Спал Егор плохо, несмотря на усталость. Вставал, пил тёплую воду, курил. Подолгу смотрел на спящего Яшу. Подкидывал в камелек дров, снова ложился и ненадолго забывался неглубоким, чутким сном"* [53].

В сюжете встречи у колодца огонь противопоставлен воде, что придаёт больше драматизма сложившейся ситуации: *"Он здоровался с Яшей. Один раз даже разговорились. Егор пришел за водой к колодцу (Марье было уже тяжело таскать вёдра), а Яша привел поить коняку.*

– Здорово, сосед, – первым поприветствовал Егор.

– Здоров, – ответил Яша.

Сели на край промерзшей колоды. Закурили.

<...>. Вода в Егоровом ведре подернулась светлым, с причудливыми стрелками ледком. Егор затоптал окурок, поднялся" [53].

Будущее развитие взаимоотношений угадывается в предложении "Егор затоптал окурок, поднялся": он отрекается от перемирия.

В других случаях древний сакральный образ трубки мира трансформируется в действие обыденное, совершаемое как бы между прочим: "Егор не ответил (как будто она сама не понимала, чего он здесь!), слез с нар, прикурил от выпавшей из камелька щепочки, сел на чурбак: он знал, что баба сейчас будет выкладывать деревенские новости" [53].

Немаловажна роль огня как светоча, путеводителя. Это, пожалуй, одна из наиболее древних ипостасей мифологемы огня, используемых В.М. Шукшиным в его творчестве: "Федя зажег спичку, влез в пещеру и осторожно пошел в глубь её, держа спичку над головой" [53]. В данной ситуации доверчивость Феди играет с ним злую шутку, однако именно огонь помогает выяснить причину долгого отсутствия Гриньки.

Огонь помогает героям справляться со служебными делами или же домашними заботами. Например, опосредованно через ручной труд наталкивает героиню на размышления о своей судьбе, своей жизни: "А Марья зажигала лампу и садилась шить своим братьям и сестрам штаны и рубашонки. Шила – и думала, думала" [53]. В иной ситуации размышления тесным кругом героев помогают найти ответ в некой сложной жизненной ситуации: "Закрыли дверь на крюк, поддули горн, чтоб светлее было, сели в кружок.

Пили из большой медной кружки по очереди. Молчали. Думали" [53].

Комбинация трёх мифологем в одном коротком отрывке свидетельствует о высоком мастерстве В.М. Шукшина: "Кузьма запер его, вышел на улицу, закурил. Потом вернулся в сельсовет, расстелил на лавке кожан, дунул в ламповое стекло. Язычок пламени вытянулся в лампе, оторвался от фитиля и умер. Лампа тихонько фукнула... Долго ещё из

стекла вился крученой струйкой грязный дымок. Завоняло тёплым керосином и сажей" [53]. В данном примере соседствуют образы трубки мира ("закурил"), огня как архаичного источника света ("дунул в ламповое стекло") и огня как источника тепла и уюта ("лампа тихонько фукнула", "завоняло тёплым керосином").

Вероятно, здесь сокрыто и метафорическое сравнение погасшего огня с жизнью самого Кузьмы: герой понимает, что жизнь с супругой ему не в радость и не приносит ожидаемого семейного счастья, и виной тому сам Кузьма – он не смог добиться руки Марьи и поддался обаянию Клавдии.

Вообще, мифологема огня, реализованная через образ лампы, занимает немаловажное место в творчестве В.М. Шукшина.

"Гринька еще с минуту сидел, как будто не хотел уходить. Задумчиво смотрел на огонь лампы. Потом встал и пошел к порогу. <...>.

Около головы Кузьмы тихонько шипела семилнейная лампа – очень ласково. На сердце от этого делалось покойно" [53].

Огонь лампы успокаивает, дарит внутренний покой и умиротворение, наталкивает героев на философские размышления.

В другом случае огонь как источник света располагает героев к откровенным беседам: *"Шипела и потрескивала на столе семилнейная лампа, поскрипывало перо Платоныча – он работал с увлечением (сказал, что попросили помочь в одном деле).*

– Ну... и влюбился?

– Не знаю... Хожу, света белого не вижу. Вся голова как в огне. <...>.

– Гаси лампу, пойдём спать" [53].

Стоит отметить, что фраза "вся голова как в огне" имеет переносное значение – мысли Кузьмы подобны действиям погорельцев при пожаре: сумбурные, порывистые, отрывочные.

Аналогичную метафоричную функцию исполняет огонь и в следующем предложенном отрывке: *"Кузьма ерзал на табуретке... Шрам на лбу горел огнём" [53].*

В другом случае герой курит, ожидая окончания неловкой ситуации, когда супруга заподозрила его во влюблённости в Марью: *"Федя, серьезный и неподвижный, сосредоточенно курил. Смотрел в пол"* [53]. Здесь образ "трубки мира" модифицируется в мотив отстранённости.

Часто отрицательную коннотацию огонь принимает в случаях, когда им пользуются неположительные герои: *<...> Вошли без стука (Федя никогда не запирался на ночь). Чиркнули спичкой...*

– Кто здесь? – спросил Федя, поднимаясь с кровати.

– Где лампа у вас? – спросил один и высоко поднял спичку

– На окне, – Федя при свете лампы узнал Макара Любавина.

Закревский бросил искать, подошел к кровати, зажег спичку и поднес ее к рыжеватой Фединой бороде. Она вспыхнула. Огонь на мгновение охватил лицо. Федя зажмурил глаза, заметался, глухо заревел, стал царапать лицо пальцами... Закревский подушкой погасил огонь. Понесло паленым [53].

В приведённом примере огонь, помимо освещения, используется и как метод пытки, способ причинить боль и страдания.

После сцены борьбы и убийства Закревского Егором огонь снова используется для освещения: *"Егор повел брата в лес. Остановились над Закревским. Макар зажег спичку, склонился к мертвому лицу. Долго смотрел, пока не погасла спичка"* [53].

Как уже было сказано в предыдущем параграфе, образ огня издревле ассоциируется с теплом, уютом и защищённостью: *"Перед дверцей камелька, на полу, затейливо переплетаясь, играли желтые пятна света. Потрескивали дрова в печке, по избушке ласковыми волнами разливалось тепло. Ворочался и вздыхал в углу Михеюшка, сухо трещал сверчок"* [53]. Здесь и в следующем примере из текста романа отражена одна из базовых потребностей человека – получение от огня тепла: *"Федя присел на корточки рядом с Гринькой, подкинул в камелек смолья. Огонь вспыхнул с новой силой, громко загудел в печурке.*

Гринька тоже замолчал: с удовольствием отогревался" [53].

Однако огонь обманчив: *"Емельян Спиридоныч встал из-за стола, засветил ещё одну лампу и повёл четверых во двор. Он был убеждён, что ищут Егора" [53].* На самом же деле в рамках подразвёрстки искали спрятанный под баней хлеб.

Как и во многих других случаях, функция освещения тесно переплетена с обогревом, теплом: *"Федя выбрал около камелька лучину потолще, зажжёг, поднял над головой.*

– Федя?! – Гринька с минуту заметно колебался, потом прошёл к камельку, протянул к огню озябшие руки. – А чего... почему, говоришь, ждал меня?

– Так я же... – Федя воткнул лучину в пазовую щель над столом, – я ж за тобой пришёл" [53]. Иногда тепло переходит в нестерпимый жар: *"Пошли в баню. Разделись при крохотном огоньке самодельной лампочки. Николай окупнулся и полез на полоч.*

– Ну-ка бросьте один ковшичек для пробы.

Платоныч плескнул на каменку. Низенькую баню с треском и шипением наполнил горячий пар. Длинный Кузьма задохнулся и присел на лавку" [53].

Вообще, такой локатив, как баня, заслуживает отдельного пристального изучения, т.к. теснейшее переплетение антагонистичных стихий воды и огня, рождает уникальные функциональные особенности мифологем: *"Нюра покраснелась в бане, от нее пахло мылом и горклой копотью.*

– Веник на полке, а мыло на подоконнике найдёте, – говорила она" [54]. Здесь огонь дважды упоминается опосредованно, на лексическом уровне это выражается в предложении *"Нюра покраснелась в бане, от нее пахло мылом и горклой копотью"* – баня горяча и топится по-чёрному.

Огонь, наряду с водой, – стихия амбивалентная, она несёт в себе не только положительные моменты, но и может стать причиной большой беды

или же помочь некоторым персонажам уничтожить следы какого-либо преступления: *"Скомкал рубаху, выбежал с ней в избу, кинул жене. Михайловна развернула ее и... выронила.*

– Господи батюшка, отец небесный... Омеля, тут кровь.

– Сожги.

Михайловна стояла над рубахой и смотрела на мужа.

– Ну что? – Емельян стиснул огромные кулаки, глухо, негромко, чтобы не побудить ребят на полатах, выругался: – Твою в креста мать. Не видела никогда? – поднял рубаху, облил керосином и запалил в печке" [53].

Другая функция огня – месть, прослеживается в данном примере:

"– Дом у него был здорове-енный, крестовый. Я этот дом поджег. Сгорел домик. Как он глядел тогда на меня, этот поп! Дай волю – съел бы с костями. Знает, гусь лапчатый, что это я поджжг, а как докажешь? Отстроил второй дом, поменьше правда. Этот я тоже поджжг. Тут уж он не выдержал – уехал в другую деревню, в Верх-Малицу. Хотел я туда сходить, пустить петуха ещё раз, но пожалел его ребятишек" [53].

Пожалуй, одним из ключевых моментов употребления мифологемы огня в романе "Любавины" можно считать эпизод с поджогом строящейся школы: *"Кондрат вошел в школу с ведерком керосина. Емельян Спиридоныч караулил, присев на корточки.*

Тихонько поскрипывали новые половицы под ногами Кондрата, раза два легонько звякнула дужка ведра. Потом он вышел.

– Все. <...>.

Кондрат вошёл в школу. Через открытую дверь Емельян Спиридоныч увидел слабую вспышку огня. Силуэтом обозначилась склонённая фигура Кондрата. И тотчас огонь красной змейй пополз вдоль стены... Осветился зал: пакля, свисающая из пазов, рамы, прислонённые к стене... Кондрат быстро вышел, плотно закрыл за собой дверь.

Двое, держась вдоль плетня, ушли в улицу.

Из окон школы повалил дым, но огня ещё не было видно – Кондрат не лил керосин под окнами. Потом и в окнах появилось красное зарево. Стало слышно, как гудит внутри здания огонь. Гул этот становился все сильнее, стреляло и щелкало. Огонь вырывался из окон, пробился через крышу – всё здание дружно горело. Треск, выстрелы и гул с каждой минутой становились всё громче. И только когда огнём занялись все четыре стены, раздался чей-то запоздалый крик:

– Пожар!... Эй!... Пожа-ар! <...>.

Стояли, смотрели, как рассыпается, взметая тучи искр, большое здание, большой труд человеческий..." [53].

Здесь однозначно читается отрицание Любавиными перемен нового времени: советской власти, социальных требований. В словах *"Стояли, смотрели, как рассыпается, взметая тучи искр, большое здание, большой труд человеческий..."* автор не только выражает осознание героями своей беспомощности, но и ставит под сомнение самое будущее существование установившегося политического режима.

Присутствует в романе и пример использования таких элементов устного народного творчества, как лирическая песня, в которой отражены глубина и сила чувств молодой девушки, не берущей во внимание даже такое событие, как пожар:

"Пускай этот до-омик

Пылает огнё-ом,

А я, молодая,

Страдаю по нё-ом..." [53].

Отголосок древнего культа огнепоклонников содержится во фразе *"Перед камельком на корточках сидел белоголовый древний старик с мокрыми, подслеповатыми глазами" [53].*

Иной религиозный аспект использования мифологемы огня в данном романе – христианские учения, согласно которым все грешники попадают в ад, где их души непрерывно горят, подвергаются нестерпимым мучениям.

Например, такая отсылка видна в диалоге Сергея Фёдорыча и Емельяна Спиридоныча:

"– Но в огне тебе всё равно гореть, – сказал Сергей Фёдорыч. – Буду проходить мимо – подкину в твой костёр полена два.

– Я тебя, козла вонючего, самого в костёр затяну" [53].

Аналогичные функции несёт в себе и другой случай употребления мифологемы огня в контексте христианской веры:

"– Да что там, Омеля?

– Хлеб, – сипло сказал Емельян Спиридоныч.

– Господи, господи! – закрестилась Михайловна. – Да гори он синим огнём, не связывайся ты с ними. Решат ведь!" [53].

Удивительный антагонизм наблюдается в реплике: *"Сгорел бы он синим огнем, сельсовет твой проклятый!" [53].* С одной стороны, прослеживается обывательское негативное отношение к новой власти как такой. С другой – советская власть отрицала религию, именно поэтому пожелание христианских мук становится глубокомысленным авторским посылом.

Такое же христианское проклятие слышится и во фразе Степана: *"Набожный Степан, чуть не плача, говорил:*

– Чтоб тебе провалиться, окаянному! Дождётся ты все-таки, будут тебя, отступника, на угольях жарить..." [53].

Ещё одно упоминание адского огня отражает не пожелание, а суть взаимоотношений между героями: *"Емельян Спиридоныч опять повернулся к Феде. С притворным уважением сказал:*

– Боятся, Федор! – а у самого в глазах сатанинский огонь, подмывало желание врезать Феде: видел, что тот пьян. – Не те людишки пошли, Федор, не те..." [53].

Однако автор вслед за христианскими традициями различает огонь сатанинский и огонь человеческий. Зачастую в народных сказах о встречах с нечистой силой отмечается, что при её приближении гаснут свечи, тухнет

костёр и т.д. Огонь как архаичный защитник человека от неизведанного уступает более сильным и могущественным чертям, бесам и пр. Именно такая ситуация возникла в истории, рассказанной на покосе у вечернего костра: *"Придвинулся к огоньку раскурил "ножку" – папиросу-косушку – и начал...*

<...> Ну, свернул папироску, стал прикуривать. Чиркаю спичками-то. Одну испортил, другую, третью – с десяток извел, ни одной не зажжёт. <...>.

Никон помолчал, погасил окурок, сплюнул в костер и закончил:

– Такая была история" [53].

Отрывок, описывающий прощание Егора с сыном Ванькой, удивителен своим богатством содержания мифологем: *"Егор подошёл к кровати, долго ломал о коробок спички – не мог зажечь. Ефим достал свои, чиркнул... Жёлтый трепетный огонёк выхватил из мрака лицо мальчика. Он крепко спал. Верхняя губёнка оттопырилась и вздрагивала от дыхания. Все молча смотрели на него. Слышно было, как по жести крыши застучали первые капли дождя.*

Лицо Егора окаменело. Глаза сухо горели невыразимой тоской.

Ефим послунывил пальцы, перехватил спичку за обгоревший конец, поднял огонёк выше. Он последний раз усилился, пыхнул и погас. В темноте захлюпала Михайловна" [53].

Огнём как источником света владеет Ефим, но не Егор. И здесь же встаёт метафора собственной погубленной жизни Егора – он не может разжечь спичку; огонь, приравненный к смыслу, сути жизни, утерян. Теперь у героя лишь *"глаза сухо горели невыразимой тоской"*. Это один из немногих случаев употребления мифологемы огня как символа печали.

Также потухший огонь может символизировать и прекращаемые в данный момент взаимоотношения отца и сына: Егор так больше никогда и не увидел Ваньку.

Ещё один яркий пример использования мифологемы огня как метафоры человеческой жизни заключён в отрывке, описывающим

неудачную облаву на банду разбойников: *"Кузьма, сжимая в руке наган, лихорадочно соображал: сейчас начинать или выждать? Внизу вспыхнул факел. Огонь начал приближаться к ним, вверх, освещая ноги в сапогах и замшелые валуны.*

Кузьма выстрелил немного выше этих ног. Факел дрогнул, описал путаную кривую и покатился по земле. И сразу со всех сторон начали лопаться ружейные выстрелы. Долина загудела" [53].

Огонь ярко выступает и как образ жизни, активности: *"Марья укрыла мужа полушубком, он зевнул и повернулся на бок, спиной к учительнице.*

Марья дунула в лампу, долго шуриала платьем, потом тяжело завалилась на кровать и затихла" [53].

В то время, когда электричества в деревнях ещё не было, с угасанием огня до рассвета угасала в избах и жизнь: *"Огня у Марьи не было.*

Кузьма взошел на крыльцо, споткнулся обо что-то, вздрогнул. Наклонился – лежит его шинель, рядом фуражка. Постучался. Никто не вышел. Изба мёртвая" [53].

В этих строках автор позиционирует огонь и жизнь как неразрывные элементы первооснов бытия.

В следующей ситуации Кузьме огонь оказывается недоступен, ему пришлось провести ночь на холодном сеновале: *"Дома горел огонь.*

Кузьма толкнулся в дверь – заперто" [53].

Однако уже в описании переезда почти всей деревни в поля на покос автор отрицает эту идею: *"Приехали поздно ночью. Разложили большой костёр и при свете его стали сооружать балаганы. <...>.*

Костёр стал гаснуть, а люди ещё не разобрались. Кто-то из парней "нечаянно" попал в девичий балаган. <...>.

Костёр погас, а шум не утихал. Пожилые мужики и бабы всерьёз начали ворчать" [53].

Ситуация циклична, как и сама жизнь, она повторяется и на следующий вечер: *"Опять развели костер и опять колготились до поздней ночи"* [53].

Идею защищённости выражает В.М. Шукшин следующими словами:
"Костёр потрескивал, выхватывал из тьмы трепетный, слабый круг света. А дальше, выше, кругом – огромная ночь" [54].

Противоположное значение огонь играет в другом сюжетном ходе романа: *"Егор сииб ногой табуретку, запрыгал по избе, надевая штаны.*

– Зажги огонь! Наверно, Макар...

Марья нашарила на столе спички, трясущимися руками засветила лампу.

Опять начали стрелять. <...>.

– Гаси огонь! – приказал Макар. – Дай ружье" [53].

Свет в данной ситуации – привлечение опасности, это одно из наиболее древних значений архетипа огня. Ещё один подобный пример: *"У Фёклы в избе горел небольшой огонёк. Занавески на окнах спущены, а на окно, выходящее на дорогу, навешана шаль.*

"Что-то делают", – подумал Елизар и тихонечко перелез через прясло – решил подглядеть на всякий случай" [53].

Печь – символ семейного благополучия, чистоты отношений и здоровья домочадцев. Из сюжета, описывающего конец свадьбы Егора с Марьей, становится ясно, что долгой и счастливой их семейная жизнь не будет. Разбитый очаг символизирует собой сложный, непростой характер взаимоотношений молодых супругов, короткий срок их семейного быта: *"Кто-то захлестнул вожжами чувал камелька.*

– Давай-ай, эй! (обычай такой: на свадьбе разваливают хозяевам чувал) [53].

Резюмируя всё вышесказанное, можно прийти к следующим выводам:

- мифологема огня, несомненно, развивается и усложняется по мере накопления авторского опыта: зачастую мифологемы используются комбинированно, что создаёт более объёмную структуру романа;

- истоки архетипов, используемых для наполнения мифологем, различны: это и общемировые основы (например, огонь как источник света и тепла, как защита от враждебного внешнего мира и т.д.), и христианское вероисповедание (адский или сатанинский огонь), и традиции североамериканских индейцев (мотив трубки мира);
- учитывая амбивалентность самой мифологемы, у В.М. Шукшина исследуемая мифологема выступает многогранным элементом текста: схожие сюжетные моменты несут в себе различное значение, зачастую противоположное;
- функции, выполняемые мифологемой огня в рассматриваемом романе, условно можно разделить на практические (получение тепла, приготовление пищи и т.д.), онтологические (наталкивающие на какие-либо размышления и выводы, символ семейного благополучия, духовное очищение и перерождение и т.п.) и, условно, мировоззренческие (отражают ту или иную концепцию какой-либо картины мира, например, языческое огнепоклонство, сатанинский огонь из христианских верований и т.д.).

Глава 3. Мифологема воды в прозе В.М. Шукшина

§ 3.1. Вода как культурный символ

Первоначально при анализе мифологемы воды необходимо рассмотреть её архетипические значения. Данный архетип полисемантичен, т.к. не привязан к конкретному мифическому сюжету или какой-либо ситуации и связан с универсальными категориями человеческих суждений.

Поскольку вода является одной из фундаментальных стихий мироздания, комплекс вопросов, связанных с ее постижением, занимает особое место в человеческом сознании. Ряд современных исследователей полагает, что "основное назначение воды – быть информационной основой биологической жизни во Вселенной" [44]. В космогонии многих народов вода знаменует собой начало и конец всего сущего, соединяя в себе мотив зарождения жизни и мотив потопа (ср. известное не только в славянской мифологии различие живой и мертвой воды). Как указывает Е.М. Букаты, "амбивалентность стихии воды позволяет метафорически изображать жизнь как омут, кружение на поверхности воды, а смерть – опускание на дно или достижение берега, то есть обретение покоя в другой жизни" [11]. По мнению С.С. Аверинцева, именно "с мотивом воды как первоначала соотносится значение воды для акта омовения, возвращающего человека к исходной чистоте" [1]. Отсюда символика ритуального омовения как второго рождения, нового выхода из материнской утробы. "Вода живая, свежая, ключевая, нередко представляется образом всеоживляющего благословения Божия. Как в обрядовых омовениях Ветхого Завета вода служила образом нравственного очищения евреев, так крещение в Новом Завете служит образом таинственного очищения от грехов и духовного возрождения в жизнь новую, благодатную (Иоанн. III, 5, Ефес. V, 26 и др.)", – указывал архимандрит Никифор [8]. Выступая средой и агентом "всеобщего зачатия и порождения" [9], мифологема воды может выступать в роли как женского,

так и мужского начала. Так, у индоевропейцев весьма распространён мотив брачного союза неба (мужской стихии) с землёй или водой как с женщиной.

Мифологему воды можно рассматривать как наиболее гомологическую, постоянную стихию, символизирующую "скрытую, простую и укрощающую силу человека" [9]. При рассмотрении данной мифологемы Г. Башляр определяет воду как "принцип неразрозненного и возможного, основу любого космического явления, вместилище всех зародышей" [9].

Стоит отметить, что во многих культурах мира мифологема воды воплощает в себе амбивалентность: вода зачастую может выступать и как эмблема разрушения – эсхатологический мотив потопа известен многим культурам (Сирия, Индия, Австралия, архипелаг Огненной земли, Аляска и т.д.) [3]. Суть данной мифологемы заключена в том, что при чрезвычайной порочности человеческой культуры начинается Всемирный потоп, уничтожающий скверну и греховность. Именно всемирное наводнение выступает показателем гнева Бога или же божеств. Однако не все должны погибнуть в этом Потопе – когда вода отступает, человечество перерождается, становится лучше, прекраснее, возвышеннее. Его духовная, внутренняя грязь осталась позади, ибо такая катастрофа вселенского масштаба всегда и во всех культурах подразумевает выживание самых чистых, светлых и сильных людей – избранных. Именно они и дают продолжение роду человеческому.

Как подтверждение сказанному выше весьма уместно вспомнить, что в классической литературе положительные герои обычно не тонут; зачастую вода "забирает" отрицательных персонажей, несущих в себе деструктивную сему разрушения как окружающего мира, так и внутренних, моральных устоев. Нередко в воде (реке, озере, океане) топят (или же отправляют в последний путь, как, например, у викингов) уже мёртвые тела. Здесь уместно вспомнить о так называемом "Комплексе Харона" [9].

В мотиве же потопа можно усмотреть и концепцию водного всепоглощения. Космос с его многообразием жизни, рождённый водной стихией, неизбежно в ней же и погибнет.

Таким образом, вода, даже неся в себе, казалось бы, исключительно негативную коннотацию, зачастую оказывается явлением неоднозначным и антогоничным по своей природе.

Вода в образе реки выступает неким "стержнем", соединяющим нижний, средний и верхний миры, основой Вселенной. Это нашло отражение, например, в названии звёздного скопления – Млечный путь (в Китае его называют Небесная река). С помощью мотивов мифологемы выражают древнее отношение человека к тем или иным поступкам: вхождение в реку было связано с совершением какого-либо подвига, переправа через водную преграду знаменовала его завершение.

После обобщения изученных материалов по данной тематике, можно уверенно сформулировать фундаментальные символические значения архетипа воды:

- суть начала, эквивалент первобытного синкретизма, состояние всего сущего;
- андрогинное начало жизни, воплощение женского (чаще) или мужского начала;
- эквивалент всех жизненных соков человека;
- метафора опасности, смерти, исчезновения, реже – забвения;
- начало и конец всего сущего;
- символ безликой и безмерной мудрости.

Резюмируя вышесказанное, можно сделать вывод, что вода – это совокупность и полнота всех возможностей, а также лоно любого проявления как жизни, так и смерти.

§ 3.2. Мифологема воды в рассказах В.М. Шукшина

В произведениях В.М. Шукшина вода может выступать и как символ живительной влаги, плодотворной силы, и как гибельная стихия. Такое амбивалентное представление сущности воды отвечает мифологическим контрастным представлениям: влага небесная живительна, вода земная (или подземная) принимает сторону конца бытия всего существующего. Как явление, равнозначное хаосу, "вода является началом всего сущего, но является и завершением, трагическим финалом, потому что с ней связан эсхатологический миф потопа" [11].

Иную функцию, не связанную с мифологемой потопа, выполняет мотив дождя в рассказе "Двое на телеге" [55]: *"Дождь, дождь, дождь... Мелкий, назойливый, с лёгким шумом сеял день и ночь. Избы, дома, деревья – всё намокло. Сквозь ровный шорох дождя слышалось, только, как всплескивала, журчала и булькала вода. Порой проглядывало солнышко, освещало падающую сетку дождя и опять закутывалось в лохматые тучи"*.

Внутренне обновление героев, – Захарыча и пасечника, – спровоцировано настойчивым желанием Наташи во что бы то ни стало доехать до Берёзовки за необходимым лекарством. Дождь "смывает" нерешительность комсомолки, её страх перед непогодой. Девушка настолько убедительна и красноречива, что мужчины соглашаются с необходимостью продолжить путь дальше.

Мифологема всемирного потопа, воплотившаяся в образе непрекращающегося дождя, предполагает возрождение (или, как в данном случае – перерождение) в героев лучших, чем были до того момента. Погружение в воду означает смерть, но вместе с тем – и зарождение новой жизни, очищение. Именно с этим моментом и связан мотив умывания, мытья, возвращающего человеку его первоначальную ментальную чистоту. Здесь уместно вспомнить рассказ "Демагоги" [55] – дед во время рыбалки неводом оказывается в опасности, однако его спасает внук. Этот момент и является переломным в восприятии героя: если до очищения водой их диалоги

затрагивали исключительно бытийные темы, то после – об искусстве, ценности жизни и т.д.

Выступая средой и агентом "всеобщего зачатия и порождения" [55], мифологема воды может играть роль как женского, так и мужского начала. Так, у индоевропейцев достаточно распространён мотив брачного союза неба (мужской стихии) с землёй или водой как с женщиной. У В.М. Шукшина мифологема воды воплощает в себе преимущественно женские черты. Наиболее подходящим примером может выступать развитие значимых событий после, например, дождя – данный мотив выступает в роли символического оплодотворения земли.

В рассказе "Дебил" [55] река, подобно огню, наталкивает героев на размышления, располагает к философскому настроению героев. В.М. Шукшин предполагал ключевым моментом предлагаемое учителем перемирие, совершив несколько абсурдный поступок – прогулка босиком по селу, однако Анатолий Яковлев отказывается от такого поступка. Как и в рассказе "Демагоги" река не даёт героям пропитание, но выступает катализатором духовного очищения.

Схожую функцию выполняет река и в рассказе "Игнаха приехал" [55]. Герой уважительно обращается к ней: *"Катунь-матушка"*. Такое уважительное отношение к реке-кормилице, реке-поилице прямо указывает на межвременную связь героев современности с античными знаниями и отношением к окружающему миру, когда человек мыслил себя лишь мелкой частичкой, но камень, трава, и уж тем более река обладали неоспоримо большим могуществом и властью.

В рассказе "Два письма" [55] символ воды выступает как мотив времени *"Человеку во сне приснилась родная деревня. Идет будто он по берегу реки, бросает камешки в воду. В том месте реки – затон. Тихо-тихо. Никого – ни одной живой души вокруг. Деревня рядом, и в деревне как повымерло всё. "Что же это такое – никого нет-то?" – удивился человек. И ещё бросил камень в воду. Он беззвучно пошёл ко дну. Человек ещё бросил –*

большой. Камень без звука утонул. Человека охватил страх: "Что-то случилось", – подумал он.

И проснулся. И стал вспоминать. Деревня... Лет десять не был он там, а то и больше... Вспомнились серые избы, пыльная улица, крапива у плетней, куры на завалинке, покосившиеся прясла... А за деревней – степь да колки. Да полыхает заря в полнеба. Попадаются еще небольшие озерки; вечерами вода в них гладкая-гладкая, и вся заря – как в зеркале. Любилося сидеть на берегу этих маленьких озёр, ни о чём не думалось... Только в душу с тишиной вместе вкрадывается беспокойно-нежное чувство ко всему на свете. Грустно немного, но кто-то будто шепчет на ухо, чуть слышно: подожди, подожди, дружок".

В данном сюжете воспоминания – это камни, которые беззвучно пропадают в воде-времени. Данный образ ассоциируется с подземной рекой забвения – Стикс (или Ахеронт).

Наиболее показателен в данном аспекте рассказ "Осенью" [55]. Сюжет разворачивается осенним днём, когда паромщик Филипп Тюрин перевозит в село траурную процессию. Он понимает, что умершая – любовь всей его жизни, с которой, увы, так и не получилось быть вместе.

Здесь более чем узнаваем мотив Харона, который, по мифам, перевозил на своем челне души умерших к вратам айда через протекающую подземную реку Стикс за плату в один обол. То есть здесь река выступает границей между миром живых и мёртвых.

Вообще, образ реки в творчестве Василия Макаровича полисемичен. Даже в границах одного произведения.

Немаловажна у Шукшина и описательная, "пейзажная" роль реки, раскрывающая на поверхностном плане место действия и на глубинном – характер героя, его мироощущение, настроение в настоящую минуту. В рассказе "Кукушкины слёзки" [55] река выступает как эмблема прекрасного: *"А вот у нас виды шибко хорошие есть. На реке. Иной раз придешь по воду утром и глаз не отведешь – до того красиво!"*

Сама думала: вот бы нарисовать".

Иногда мифологема воды в одном даже коротком произведении воплощается в разных ипостасях. Например, в рассказе "Алёша Бесконвойный" [] главный герой ходит на реку за водой для бани. Однако ведущий мотив и главная "функция" водного образа – физическое омовение и духовное очищение. Главный герой после бани мыслит "чистыми" категориями: вспоминает детство своих детей, признаётся самому себе в том, что любит их, хотя внешне этот факт почти не находит выражения.

Рассказ "Лёля Селезнёва с факультета журналистики" [55] показывает реку как буйную и неодолимую преграду – на время ремонта паром машины стоят возле переправы: *"На реке Катунь, у деревни Талица, порывом ветра сорвало паром. Паром, к счастью, был пустой. Его отнесло до ближайшей отмели и шваркнуло о камни. Он накрепко сел", "Шоферы не толпились на берегу и не смотрели с грустью на паром. Они собрались небольшими кучками у машин и разговаривали. Человек шесть наладили удочки и сидели на берегу в неподвижных позах. Кое-кто разложил поодаль от машин костер – пёк картошку".* Однако и здесь, как и в рассказе "Гринька Малюгин" стихия поддаётся натиску человека, что особенно подчёркивается автором: *"Паром тем временем подошел к берегу. Стали въезжать машины. Паромщик орал на шофёров, те бешено крутили рули, то пятились, то двигались вперед".*

Подводя промежуточные, итоги, можно сказать, что мифологема воды в творчестве В.М. Шукшина воплощает в себе духовное перерождение, очищение от бытийных невзгод через философские размышления; мотив времени и межвременной связи современности с архаичными преданиями; стихию буйную, сильную, но отступающую под напором человеческой воли.

§ 3.3. Мифологема воды в романе В.М. Шукшина "Любавины"

Романы "Любавины" [53, 54] занимает в творчестве В.М. Шукшина одно из центральных мест: это эпопея, рассказывающая о семействе Любавиных в два значительных промежутка времени.

Первая пейзажная зарисовка романа *"Тёмными мокрыми ночами с шумом, томительно и тяжело оседал подтаявший снег, и в лесу что-то звонко лопалось с протяжным ликующим звуком: пи-у..."* погружает в атмосферу весны, талого снега, в образ которого вписана вода, и распутицы. Весна, по традиционному мировосприятию, знаменует собой перемены. Однако они только грядут, снег как часть зимы и застоя, ещё не сошёл.

"По Баклани густо шёл лёд. Над всей рекой стоял ровный сплошной шорох. В одном месте, на изгибе, вода прибывала к берегу. Льдины покрупнее устремлялись туда, наползали на берег, разгребая гальку... Показывали скользкие, изъеденные вешней водой морды, нехотя разворачивались и плыли дальше. Умирать."

Сразу за рекой начиналась тайга – молчаливая, грязно-серая, хранившая какую-то вечную свою тайну... А дальше к югу, вёрст за сорок, зазубренной голубой стеной вздыбились горы. Оттуда, с гор, брала начало бешеная Баклань, оттуда пошла теперь ворочать и крошить синий лёд" [53]– здесь мотив перемен, вероятно, жёстких и жестоких, усиливается на лексическом уровне (*"ворочать и крошить синий лёд"*). Лёд, как одно из агрегатных состояний воды, служит эмблемой уходящих порядков и устоев.

Однако уже в следующем отрывке река выступает дружественной человеку стихией, неся в себе и функцию жизненной энергии, выраженной в противопоставлении молчаливой тайге, и как источник живительной влаги: *"Молчание тайги и гор задавило бы людей, если бы не река – она одна шумела на всю округу"* [54].

Нейтральное чувство по отношению к герою, но катализирующее в нём определённые душевные процессы, вызывает следующее описание: *"Иван заглушил мотор, вышел из леса на открытое место и остановился, поражённый поистине редкой красотой."*

Пасека находилась в отложье, которое широким, ещё зеленым пологом, опускалось к неширокой речушке. А дальше взору открывалась широкая ровная долина... А ещё дальше глыбистой синей стеной вставали горы. Прямо из долины. А посередине долины извивалась Катунь. И сейчас, когда солнце висело над зубцами гор и уже чувствовался вечер, долина вся пылала нежарким красноватым огнем. Только Катунь холодно блестела" [54].

В.М. Шукшин чётко следует принципу, описывающему воду "верхнюю" как носительницу жизни, "нижнюю" же – смерти. В предложенном отрывке это конкретизируется на лексическом уровне: *"В лесу пахнет смолем. А с другой стороны, с пашни, несёт болотной сыростью талой земли. Где-то далеко-далеко над степью, в пылающей заревой дали, слабо звучит песня. И шумит-шумит за лесом река"* [54].

Эта же мысль продолжается и в нижеследующем отрывке: *"Прошли по гнилому мостику через широкий ручей, поднялись на взгорок – здесь дорога круто заворачивала в лес"* [54].

Так же в романе вода рассмотрена и как некая преграда для реализации задуманных целей, движения в принципе: навигации по реке мешают льдины, а езде по дороге – раскисшая грязь (в данном случае идёт усложнение использования мифологемы воды её сочетанием со стихией земли).

Быстро светлело. От воды поднимался туман. Егор зябко ёжился, посвистывал лошадям, чтобы они дружнее пили. Лошади одна за другой отходили от воды, вздрагивали – вода была студеная.

–...Ты, Егорка, поплывешь в остров за чашиной.

Егор надегтяривал у порога сапоги.

– Шуга-то не прошла еще, – буркнул он.

Емельян Спиридоныч выкатил из печки уголёк, долго сопел, прикуривал. Потом вытолкнул из густых зарослей бороды и усов белое облачко, спокойно сказал:

– Ни хрена с тобой не случится. Барышня кака! Иди, Кондрат, закладывай. Надо успеть, пока дорога не раскисла" [53].

В другом случае употребления мифологемы в пейзажных зарисовках река (здесь уже не Баклань, а Катунь) играет роль не только орнаментарную, но и представляется как источник пищи – уток и селезня: *"Раздался виширь Гринька, стал медлительней, не так горели глаза, но и в пятьдесят восемь лет мог он заводиться с лодкой вверх по Катунь на тридцать-сорок километров, жить неделями в островах, высиживать ночи в скрадках, поджидая раннюю весеннюю зарю, когда красновато-пепельный склон неба то тут, то там начнет перечеркивать прямой низкий лет ожиревших селезней... А надо знать, как бежит, торопится по камням буйная Катунь, как своенравно и круто заворачивает она то вправо, то влево, как обрывисты ее дикие берега, чтобы понять, что такое – завести лодку на сорок километров вверх по ней. Надо знать, как холодна алтайская весенняя ночь, чтобы понять, что такое – высидеть её, согреваясь только жгучим волнением от предстоящей торопливой пальбы по красивым, оглупевшим от любовной страсти селезням. Надо знать также, как хорош предрассветный час на Катунь, как тих он притом, что Катунь кипит в камнях, надо видеть хоть один раз, как величаво и торжественно нисходит на землю молодой день, как играют на воде теплые краски зари, как чиста катунская вода, чтобы понять, с какой красотой знаком человек, к какой красоте он привык"* [54]. Подробное описание силы и мощи реки помогает раскрыть образ героя: насколько Гринька силён не только телом, но и духом.

Преградой, крушащей сиюминутные планы Егора, выступает река в нижеследующем отрывке: *"Он знал ещё один путь в Баклань – короче. Перед самой деревней надо было перебраться через студёный ручей. По весне ручей широко разливался – целая речка. Мерин с маху влетел в него, ухнул по грудь, испугался и заупрямился"* [53].

Однако, как уже было сказано выше, стихия, несмотря на её силу и мощь, всё же покоряется человеку: *"Напрямик, через лес, без дороги, вышел*

он к Баклани-реке, долго искал по берегу лодку. Наконец увидел чью-то плоскодонку, примкнутую к большой коряге. Сбил камнем замок, стащил в воду и, отгребаясь плашкой для сиденья, переплыл реку. Вытащил подальше на берег лодку и снова углубился в лес. Долго шагал, разнимая руками ветки... Перепрыгивал через ручьи и колоды" [53].

Вода в образе реки, реализующей лиминарные мотивы, чётко прослеживается здесь: *"А за рекой соловей насвистывает, так насвистывает – аж сердце заходится. И вся земля потихоньку стонет от радости" [53].* Река отделяет локацию "здесь" от "там". Как принято в романтической картине мира, "там" хорошо. Таким образом, вода снова выступает преградой, но уже не к движению, а олицетворяет недостижимость прекрасного.

Другой оттенок принимает мифологема воды в разговоре о целинниках: *"– Целинников много здесь?"*

– Было сперва много, а сейчас меньше стало. Одни разбежались, других туда вон, за Катунь перебросили" [54]. Неопределённость – вот главный лейтмотив в данной ситуации.

Как эмблема вечного, непоколебимого порядка выступает река в зарисовке, изображающей раннее утро в Баклани: *"Из края в край по селу прокатился петушиный крик. Потом опять стало тихо. Только далеко-далеко, на другом конце деревни, шумит река, да в углу двора хрустит овсом лошадь, да жуёт свою бесконечную жвачку и глубоко вздыхает сонная корова" [54].*

Река, призванная автором разрядить психологическую обстановку между героями, выступает в описании ситуации Пашки и незнакомки, едущей к своему мужу: *"Досмеялась", – понял Пашка. Выбрал место, где Катунь близко подходит к тракту, остановился.*

– Вот что, мадам, сходите-ка за водой. А я пока мотор посмотрю.

– С удовольствием! – сказала женщина, схватила ведро и побежала к реке – вниз, через кустарник. Пашка смотрел ей вслед. Была она

изященькая, стройненькая – девочка. И то обстоятельство, что она уже замужняя женщина, делало ее почему-то еще прелестней.

Вернулась женщина повеселевшей, готовой опять сколько угодно смеяться.

– Красивая река? – спросил Пашка, весело и понимающе глядя на нее.

– Да, – женщина тоже глянула на него, покраснела и засмеялась" [54].

Попрание прошлого в образе снега чётко и ясно прослеживается в следующем примере: *"Приезжие были в сапогах. Под ногами у них позимнему громко взыкал снег" [53].*

Омовение физическое, тесно связанное с обрядом инициации героя, его отречения от прежних условностей и ценностей и сложным принятием новых, можно увидеть в следующем отрывке: *"Пошли в баню. Разделись при крохотном огоньке самодельной лампочки. Николай окупнулся и полез на полок.*

– Ну-ка бросьте один ковшичек для пробы.

Платоныч плескнул на каменку. Низенькую баню с треском и шипением наполнил горячий пар. Длинный Кузьма задохнулся и присел на лавку..." [53.]

В другом сюжете омовение проходит уже просто и легко, обыденно: *"Кузьма разделся, ополоснул в сенях лицо. Когда вошел с мокрым лицом, Клавдя молча подала ему полотенце" [53].*

Обращение к архетипу живой воды применено в отрывке: *"Николай, отдуваясь, ответил:*

– У нас отец парился... водой отливали. Кха!... Насмерть заходился" [54]. Омовение, ведущее к перерождению духовного мира человека, влечёт за собой, в некотором роде, перерождение физическое.

Подобную функцию выполняет мифологема воды и здесь: *"Схоронили? – спросил Егор.*

– Схоронили. Чего ж не пошел?

– Не могу я его видеть... такого.

– *Там было дело, – вздохнул Ефим. – Мать водой отливали*" [53].

Помимо прямого значения, здесь наблюдается отсылка к русским народным сказкам, в которых отражено архаичное отношение к жизни и смерти.

Ещё одна функция мифологемы в романе – передать полноту сельской или таёжной жизни. Например, в сцене ожидания Гриньки в одинокой лесной избушке: *"До поздней ночи ждал Федя. Наколол старику дров, натаскал в кадушку воды, рассказал все новости деревенские, поговорили о ранешней жизни"* [53]. Для человека, бывавшего в таких условиях, отсутствие упоминания воды вызвало бы некоторые вопросы, ведь наличие тёплой воды жизненно необходимо, тем более, в глухом таёжном краю.

После сцены убийства Закревского, река выступает последним пристанищем убитого: *"Раскачали Закревского и кинули с высокого берега в Баклань"* [53]. Вероятно, это наиболее яркий литературный пример, характеризующий фразеологизм "концы в воду". Река в своём роде становится соучастницей преступления.

В другом случае река выступает амбивалентным символом: для одних ситуация с разбитым плотом – реальная угроза здоровью и жизни, ущерб государству, для других – забава и возможность лёгкой наживы.

– <...>. *Тут, понимаешь, плотишко один на реке растрепало. Об камни на быстрине шваркнуло, и поплыло всё. А мы как раз там сети ставили. Ну, переловили их кое-как, сплавщиков-то. Смеху было! Они переполохались, орут... А сейчас самогонки им принесли, греются.*

– *А что на плоту было?*

– *Масло.*

– *Это ты масло в погреб-то прятал?*

– *Масло. Прихватил на всякий случай пару ящичков, пригодится"* [53].

В сюжете, повествующем о гипотезе Сергея Фёдорыча, вода выступает против Любавиных: она могла нанести вред зерну, спрятанному от

коллективизации под баней. Но и здесь прослеживается амбивалентность: убыток для одного означает прибыль для власти. Мировой порядок сохранён

– <...>. Значит, так: мылся я у них как-то в бане – когда ещё родней были, – и показалось мне подозрительно, что сам старик – мы вместе были – мало воды на себя льёт. И на меня один раз рявкнул, чтобы я тоже не плескал зря. <...>.

– А чего бы её, кажись, беречь, воду-то? – продолжал Сергей Федорыч. – Заложил коня да съездил на речку с кадочкой. Нет! Он прямо на дыбошки становится: не лей зря воду – и всё! Я и подумал тогда: не хлеб ли лежит у них там, под баней-то?" [53].

Метафорическое сравнение воды с глазами героя добавляет экспрессии в описательную часть романа: *"– Слазь! Пройдись пешком. В раю будешь – наездишься вволю. Нечего с грешниками вместе сидеть, – Емельян Спиридоныч не шутил. Серые глаза его были холодны, как осенняя стылая вода. – Слазь, а то дальше не поеду" [53].* Здесь явно читается отсутствие какой-либо симпатии одного свата к другому в связи с разницей их социального и материального положений.

В романе существует и утилитарное назначение мифологемы: *"Марье дел было по горло. Заканчивала уборку в избушке, следила за варевом и ещё урывала минутку-другую – поглядеть на себя в ведро с водой, переплести косу" [53].* Этот случай воплощает в себе сразу три аспекта: чистота помещения, обеспечение питания и отражение физической красоты, а значит – здоровья Марьи.

Ещё один пример, родственный приведённому выше, – описание Марьи после стрики белья на реке: *"Марья только что вернулась с речки, развешивала мокрое белье.*

<...>. На руках и ногах её, как прилипшая рыба чешуя, сверкали капельки воды". Здесь красота героини сравнивается с русалочьей, именно поэтому автор использует такой эпитет, как *"прилипшая рыба чешуя" [53].*

Мифологемы находят отражение не только в авторском тексте, но и в устном народном творчестве. Например, в частушках, исполняемых молодёжью в романе.

*"Как за речкой-речью
Целовал не знаю чью.
Думал, в кофте розовой,
А это пень березовый"* [54].

Комизм ситуации заключается не только в фактическом положении дел, но и в локативном аспекте: "прекрасное далёко" оказывается не таким привлекательным.

В другой частушке снова провозглашается превосходство человека над стихией:

*"С крыши капали капли, -
Нас побить, побить хотели,
С крыши – целая вода, -
Не побить нас никогда!"* [54].

Вероятно, здесь заключён не столько прямой смысл (противостояние природе), сколько социокультурный аспект, тесно связанный с исторической эпохой смены власти.

Пейзажная зарисовка, предающая подробности дождя, передаёт атмосферу обновления, перерождения и смены ведущей концепции увядания и застойных явлений: *"На рассвете пошел дождь. Зашумел ветер. В стёкла окон мягко сыпанули крупные редкие капли. Потом ровно и сильно забарабанило по железной крыше. Запахло пылью и старым тесом...*

Дождь шумел, гудел, хлюпал... Множеством длинных ног своих отплясывал на крыльце... Звонко и весело лупил по ведру, забытому на колу. Под окнами журчало и всхлипывало. Казалось, настроился надолго. Но кончился он так же неожиданно, как начался. По мокрой листе бойко пробежал ветер, и всё стихло. Только с карнизов срывались капли и шлёпались в лужи" [54].

Предстоящие перемены воспринимаются автором как положительные и энергичные: *"на рассвете", "мягко сыпанули", "ровно и сильно", "звонко и весело", "под окнами журчало", "бойко пробежал ветер"*.

Многогранным и полисемичным представляется использование мифологемы в описании далёкого городского дома: *"Дом об двух этажах, а в доме ковры всякие, зеркала... живой воды только не было. А вышла за него Настя шибко чудно. Приехал тот человек в деревню по своим каким-то делам и подвел к колодцу коней поить. А Настя-то как раз по воду пришла"* [53].

Во-первых, живая вода предстаёт перед нами и как эмблема полноты жизни, и как недостижимое прекрасное в своей новой трактовке.

Во-вторых, именно вода помогает Насте устроить свою жизнь как нельзя лучше. Значит, воду можно рассматривать как источник благосостояния и процветания. Вероятно, здесь прослеживается связь с таким архетипом, как "рог изобилия".

В нижеследующем отрывке ясно видна трансформация мифологемы воды из дождя в снег, что чётко говорит об эволюции мифологемы в творчестве В.М. Шукшина: *"Всё сеялись, сыпали с низкого, грязного неба мелкие, холодные дожди... Серые дома, горбатые скирды, поля, ощетинившиеся стерней, – всё намокло, потемнело, издавало тяжкий, гнилостный запах. Неуютно было на земле. Некрасиво. Люди смотрели в окна и говорили с тоской:*

– Ну... теперь началось.

А однажды утром проснулись и, ещё не выходя на улицу и не выглядывая в окна, поняли: пришла зима – пахло снегом и в избах посветлело.

За одну ночь навалил снег, и творения старческих рук осени разом накрылись. Этот первый снег уже не растаял" [53].

Прошлое, выполнившее свою роль (*"Серые дома, горбатые скирды, поля, ощетинившиеся стерней, – всё намокло, потемнело, издавало тяжкий,*

гнилостный запах. Неуютно было на земле. Некрасиво"), покрыто чистым и белым снегом, символизирующим надежды на светлое будущее.

Мифологема может отражать и взаимоотношения между героями: *"Он здоровался с Яшей. Один раз даже разговорились. Егор пришел за водой к колодцу (Марье было уже тяжело таскать ведра), а Яша привел поить коняку.*

– Здорово, сосед, – первым поприветствовал Егор.

– Здоров, – ответил Яша.

Сели на край промерзшей колоды. Закурили.

<...>. Вода в Егоровом ведре подернулась светлым, с причудливыми стрелками ледком. Егор затоптал окурок, поднялся" [53].

Например, Егор, брат застреленного Макара, и Яша, убийца, садятся *"на край промерзшей колоды"*. Живительная влага замёрзла в этой колоде, как и отношение Егора к Яше. Подчёркивается это и тем, что *"вода в Егоровом ведре подернулась светлым, с причудливыми стрелками ледком"*.

В другом случае, демонстрирующем взаимоотношения этих же героев, вода, наоборот, тёплая: она помогает успокоиться, пережить Егору ночь в лесной избушке с Яшей: *"Спал Егор плохо, несмотря на усталость. Вставал, пил тёплую воду, курил. Подолгу смотрел на спящего Яшу. Подкидывал в камелек дров, снова ложился и ненадолго забывался неглубоким, чутким сном" [53].*

Не совсем традиционная смысловая нагрузка для мифологемы воды – это социальный элемент в жизни деревни. Во время зачёрпывания воды из колодца женщины обменивались последними новостями, сплетнями: *"Кондрат узнал обо всем только утром. Фёкла пошла за водой к колодцу, а там все разговоры о том, как от Любавиных всю ночь возили на бричках хлеб. Фёкла не стала даже брать воду, побежала домой" [53].*

Подводя итог параграфу в частности и главе в целом, смело можно утверждать, что мифологема воды эволюционирует в творчестве В.М. Шукшина. Начиная с малозаметных ролей в рассказах, в романе она может

выходить и на первый план, задавая тон тому или иному событию, взаимоотношениям и т.д.

Вот основные, наиболее часто используемые функции мифологемы ВОДЫ:

- духовное очищение через омовение;
- перерождение системы ценностей через мотивы дождя и Всемирного потопа;
- описательная, пейзажная роль (погружение в атмосферу описываемых событий; катализ философских размышлений);
- вода как пограничный объект;
- отражение взаимоотношений героев;
- как эмблема вечного непоколебимого порядка и т.д.

Почти каждая из названных и многих других функций имеет свои оттенки, контекстуальные значения и тонкие грани. Это позволяет сделать заключение о том, что личность В.М. Шукшина многогранна; его произведения глубокомысленны, наполнены явным и скрытым смыслом. Из этого следует, что привычное отнесение В.М. Шукшина к группе писателей- "деревенщиков" не отвечает широте его взглядов.

Заключение

Итак, подводя итоги всей диссертации "Мифологема огня и воды в творчестве В.М. Шукшина", можно утверждать следующее.

Цель достигнута – мы подробно рассмотрели семантику мифологем огня и воды в творчестве В.М. Шукшина и особенности их функционирования на материале рассказов и романа "Любавины".

Поставленные задачи работы выполнены:

- понятие мифологемы раскрыто в исчерпывающей форме с привлечением различных источников (в узком смысле "мифологема" – развёрнутый, логически структурированный образ архетипа. Как переработанные формы архетипов, мифологемы – продукты воображения и интуиции – выражают непосредственную и неразрывную связь образа и формы. Они осваиваются сознанием в символическом тотальном контексте со всем сущим, включаются в эмпирические и когнитивные связи и задают некую тему, тенденцию, намерение, превращаясь в повествование);
- изучены культурологические традиции мифологем "огня" и "воды". Основные формы мифологизации в русской прозе XX в. заключаются в следующем:
 - в произведениях мифологические реминисценции обнаруживали себя на различных уровнях текста;
 - современная русская проза мифологизирует по принципу множественности точек зрения; через систему мифологических мотивов;
 - техника использования мифологических реминисценций (имя, вынесенное в заглавие произведений, становится ключом к интерпретации), действует принцип перекодировки, в результате чего рождается новый миф со своей художественной структурой;

- важнейшими элементами в художественной структуре современного мифа стали мифологические сознание, время и пространство).
- рассмотрены мифологемы огня в творчестве В.М. Шукшина на материале рассказов и романа "Любавины" и выявлены их функциональные нагрузки;
- рассмотрены мифологемы воды в творчестве В.М. Шукшина на материале рассказов и романа "Любавины" и выявлены их функциональные нагрузки;
- сделаны утвердительные выводы об эволюции значения мифологем огня и воды в творчестве В.М. Шукшина.

Новизна работы, заключающаяся в системном рассмотрении мифологем огня и воды в произведениях В.М. Шукшина. Научные положения апробированы в докладах на международных конференциях: "Проблемы современной лингвистики и методики преподавания языковых и литературоведческих курсов", "Язык, литература и культура в современных парадигмах гуманитарного знания"; XIX Всероссийской с международным участием научно-практической конференции молодых ученых, студентов и учащихся "Наука и образование: проблемы и перспективы".

В публикациях подтверждена теоретическая значимость выпускной работы, заключающаяся в том, что системное исследование мифологем в литературном произведении в их функциональном контексте обогащает представление об авторской поэтике и позволяет разомкнуть бытовое описание, раскрывая философский пласт текста. Это наиболее ценное, что может дать анализ мифологемы: проникновение в глубины художественного мира писателя, в самые основания его поэтики и раскрытие неповторимости авторского почерка.

Функции, выполняемые мифологемами воды и огня в творчестве В.М. Шукшина, обобщенно представлены в табл. 1 и табл. 2

Таблица 1. Функции мифологемы огня в творчестве

В.М. Шукшина

Функции мифологемы огня		
онтологические:	мировоззренческие:	утилитарные:
уничтожение <ul style="list-style-type: none"> • следов преступления, • будущего; 	общемировые архетипы;	источник <ul style="list-style-type: none"> • тепла, • жизни, • света, • пищи;
отражение взаимоотношений героев;	христианские мотивы;	защита от угроз внешнего мира
отрицание действительности;	языческий культ огнепоклонства.	
духовное очищение;		
"трубка мира";		
осмысление жизни;		
метафора человеческой жизни и жизни вообще;		
месть;		
символ семейного благополучия;		
у отрицательных героев – обличение содеянного;		
доминирование человека над стихией.		

Таблица 2. Функции мифологемы воды в творчестве

В.М. Шукшина

Функции мифологемы огня		
онтологические:	мировоззренческие:	утилитарные:
раскрытие характера как самого героя, так и его взаимодействия с иными персонажами;	связь современности с архаическими преданиями;	источник <ul style="list-style-type: none"> • воды, • пищи;
внутреннее обновление, духовное очищение;	общемировые архетипы;	поддержание чистоты тела и помещения;
осмысление жизни;	мотив живой воды	отражение в прямом значении этого слова;
эмблема вечного, порядка;	всемирный потоп;	помощь героям в устройстве жизни.
доминирование человека над стихией;	обряд инициации.	
символ времени, забвения;		
вестница перемен;		
жизненная энергия;		
создание атмосферы повествования.		
доминирование человека над стихией;		
лиминарный мотив;		

Библиографический список

1. *Аверинцев, С. С.* Вода / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира [Текст]: энциклопедия. В 2 т. Т. 1. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. Энциклопедия, 1980. – Библиогр.: с. 65-71
2. *Александрова, А. А.* Мифологемы воды и воздуха в творчестве Иосифа Бродского: автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 21 с.
3. *Алексеев-Апраксин, А. М.* Культурная реальность в свете исследования межкультурных взаимодействий [Текст]// Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2010. Т. 2. № 4. С. 121-128.
4. *Афанасьев, А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу [Текст]: Т. 2. М., 1968. С. 13.
5. *Афанасьев, А. Н.* Происхождение мифа [Текст]: статьи по фольклору, этнографии, мифологии /А.Н. Афанасьев. – Москва: Издательство "Индрик",1996.- 640 с.
6. *Балыбуров, Э. А.* Литература и философия: две грани русского логоса [Текст]/ РАН. Сиб. отд-ние. Ин-т филологии. – Новосибирск, 2006. – 180 с.
7. *Барт, Р.* Мифология [Текст] / Пер. с фр. / Р. Барт – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. – 320 с.- Библиогр. 225-230.
8. Библейская энциклопедия. – Репринт. изд. – М.: ТЕРРА, 1990. 6. Аверинцев, С.С. Указ. соч. – С. 240.
9. *Бобкова, Ю. Г.* Символика воды в текстах ранних произведений В.П. Астафьева / Ю.Г. Бобкова // Астафьевские чтения. – Вып. 2 (17–18 мая 2003 г.). – Пермь: Мемориал. центр истории полит. репрессий "Пермь-36", 2004.
10. *Богораз, В. Г.* Чукчи. [Электронный ресурс] . - Электрон. Текстовые, граф., зв. дан. и прикладная прогр. - М. : ГПНТБ РФ, 2000. - Режим доступа http://az.lib.ru/t/tanbogoraz_w_g/text_1934_chukchee1.shtml

11. *Букаты, Е. М.* Мотив гибели в воде в "Последнем поклоне" В.П. Астафьева / Е.М. Букаты // Феномен В.П. Астафьева в общественно-культурной и литературной жизни конца XX века: сб. материалов I Междунар. науч. конф., посвященной творчеству В.П. Астафьева. Красноярск, 7–9 сентября 2004 г. / отв. ред. Г.М. Шленская; Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2005.
12. *Вилисова, Т. Г.* Миф как метаязык литературы 20 века. [Текст] / Т.Г. Вилисова. – Пермь, 2001. – 268 с. – Библиогр.: с. 100 -120
13. *Гулыга, В. П.* Природа в религиозном мировосприятии / В.П. Гайденко // Вопросы философии. – 1995. – № 3. – С. 43.
14. *Гуревич, П. С.* Мифология наших дней [Текст] / П.С. Гуревич // Свободная мысль. – 1992. – № 11. – с. 43-53.
15. *Доброва, Е. В.* Популярная история мифологии [Текст] / Е.В. Доброва – Москва: Вече, 2003. – 510 с.- Библиогр.: с. 88-100.
16. *Ильинова, Е. Ю.* Мифологема как эвристический прием интерпретации когнитивной картины мира // STUDIA LINGUISTICA. Вып. XXI. Антропоцентрическая лингвистика: проблемы и решения: сб. научных трудов. СПб.: Политехника-сервис, 2012. С. 184-194.
17. *Каневская, М.* История и миф в постмодернистском русском романе [Текст] / М. Каневская // Известия Российской Академии Наук. Серия литературы и языка. - 2000. - № 2. - С. 37-47
18. *Кереньи, К., Юнг, К. Г.* Введение в сущность мифологии [Текст] // Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. — Москва., 1997.- с.156.- Библиогр.: с. 13
19. *Кобылко, Н. А.* Мифологема как ключевое понятие мифокритики: современные подходы // Современная филология: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Уфа, июнь 2014 г.). Уфа: ЛЕТО, 2014. С. 4-6.
20. *Коновалова, Н. И.* Мифологема как свернутый сакральный текст // Политическая лингвистика. 2013. № 4. С. 209-215.

21. *Кощей, Л. А.* Философская позиция Шукшина Творчество В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. [Текст] / Л.А. Кощей – Барнаул, Том 1, 2004 г.-115 с.- Библиогр.: с. 65-74.
22. *Леви-Стросс, К.* Структурная антропология. [Текст] / Леви-Стросс, К. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
23. *Левитская, Н. А., Ломакина, О. В.* Анализ мифологем и концептов как путь к пониманию литературного произведения // Жанрологический сборник. Вып. 1. Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2004. С. 62-66.
24. *Линченко, С. А., Цыганков, А. С.* Мифологемы в историческом познании: мифологическое должное vs. исторического сущего // Вестник Волгоград. гос. ун-та. Сер. 7. "Философия. Социология и социальные технологии". 2014. № 5. С. 19-27.
25. Литературный энциклопедический словарь [Текст] / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.—М.: Сов. энциклопедия, 1987.
26. *Лосев, А. Ф.* Знак. Символ. Миф. [Текст] / А.Ф.Лосев – Москва, 1991. – 125 с.- Библиогр.: с.34-56.
27. *Лосев, А. Ф.* Диалектика мифа [Текст] : Сост. подг. текста, общ. ред. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. М.; Мысль, 2001.- 558 с.
28. *Лотман, Ю.М.* Структура художественного текста [Текст] // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–288.
29. *Лотман, Ю. М.* Миф – имя – культура [Текст] // Ю.М. Лотман, Б.Ю. Успенский: избранные статьи в 3-х томах. – Таллин, 1992. – Т.1. с.246.
30. *Марков, В.* Миф: повествование, образ и имя // Литературное обозрение.[Текст] – Москва, 1990. – №3. с. 36.
31. *Мелетинский, Е. М.* Поэтика мифа [Текст] / Е.М. Мелетинский. 3-е изд. доп. - М.: Вост. литература, 2000. -407 с.- Библиогр.: с. 200-408.
32. *Мещерякова, М. И.* Русская неомифологическая проза в круге детского и юношеского чтения второй половины XX века [Текст] /

Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: проблемы поэтики. М., 1997. С. 231.

33. *Мишучков, А. А.* Специфика и формы мифологического мышления [Текст] / А.А. Мишучков // CREDO. 2001. №3 (27). С.50-60.

34. *Нямцу, А. Е.* Миф и легенда в мировой литературе: Творческие и историко-литературные аспекты традиционализации. [Текст] /А.Е. Нямцу Ч.1. – Черновцы: ЧГУ, 1992. – 89 с.- Библиогр.: с.17-37.

35. *Плыкин, В. Д.* "В начале было Слово...", или След на воде / В.Д. Плыкин. – Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 1995. – С. 10.

36. *Пропт, В. Я.* Исторические корни волшебной сказки [Текст]: СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. – 365 с.

37. *Руднев, В. П.* Словарь культуры 20 века.[Текст] / В.П.Руднев – Москва, 1997. – 450 с.- Библиогр.: с.230.

38. *Семенихина, М. В.* Мифологема как понятие и термин: к вопросу об определении // Перевод. Язык. Культура: материалы VI Междунар. науч.-практ. конф. СПб., 2015. С. 180-184.

39. *Сигов, В. К.* Русская идея В.М. Шукшина. Концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. [Текст] / В.К. Сигов – Москва, 1999. – 187 с.- Библиогр.: с.113

40. *Скубач, О. А.* Пространство советской культуры в творчестве В.М. Шукшина: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2002. – 18 с.

41. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / Под ред. Л.И. Тимофеева. – Москва, 1974.- 346 с.- Библиогр.: с. 300-302.

42. Словарь славянской мифологии [Электронный ресурс] . - Электрон. Текстовые, граф., зв. дан. и прикладная прогр. - М. : ГПНТБ РФ, 2000. - Режим доступа [http:// www. myfology.narod](http://www.myfology.narod). 3 Oct. 2013 15:31:34.

43. *Толченова, Н. П.* Василий Шукшин, его земля и люди: Лит. заметки. [Текст]/ Н.П. Толченова - Барнаул: Алт. кн, 1980. -206 с.- Библиогр.: с. 116.

44. *Топоров, В. Н.* Океан / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. Т. 2 / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. Энциклопедия, 1982.
45. *Топоров, В. Н.* О мифопоэтическом пространстве [Текст] // Семантика и структура. М., 1983, с. 227-284
46. *Фрейденоберг, О. М.* Миф и литература древности [Текст] / О.М. Фрейденоберг – Москва, 1980. – 187 с.- Библиогр.: с. 88-91.
47. *Харузина, В. Н.* // Этнографическое обозрение. 1906. № 3-4. С. 68.
48. *Холлис, Дж.* Мифологемы. Воплощения невидимого мира / Холлис Дж. – М.: Класс, 2010. – 184 с.
49. *Черников, А. П.* Концепция мира и человека [Текст]/ А.П. Черников -Калуга, 1995. - 232с.- Библиогр.: с.186-190.
50. *Шелогурова, Г.* Об интерпретации мифа в литературе русского символизма / Г.Шелогурова // Из истории русского реализма к. 19 - н. 20 в.в.- М., 1986.-С. 122 - 135.
51. *Шишова, Ю. Л.* Лингвистическая объективизация мифологемы пути в современной англоязычной литературе: автореферат дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002. 14 с.
52. *Шпаков, В.* Восстание символов / В.Шпаков // Знамя.- 2000.- № 12
53. *Шукиин, В. М.* Любавины: Роман. Книга вторая. Рассказы /Составление и комментарии В. Горна. – Барнаул, Алтайское книжное издательство, 1988. – 384 с.
54. *Шукиин, В. М.* Любавины: Роман. Книга первая. Рассказы /Составление и комментарии В. Горна. – Барнаул, Алтайское книжное издательство, 1988.
55. *Шукиин, В. М.* Сельские жители: Игнаха приехал, Змеиный яд, Степка Русская проза [Электронный ресурс] . - Электрон. Текстовые, граф., зв. дан. и прикладная прогр. - М. : ГПНТБ РФ, 2000. - Режим доступа <http://www.litmir.net> . 14 Nov. 2013 09:31:34.

56. *Щеглов, Г.* Мифологический словарь [Электронный ресурс] . - Электрон. Текстовые, граф., зв. дан. и прикладная прогр. - М. : ГПНТБ РФ, 2000. - Режим доступа <http://myth.slovaronline.com/>. 15 Oct. 2013 8:25:45.
57. *Элиаде, М.* Аспекты мифа [Текст] / М. Элиаде - Москва, 2000. – 160 с.-Библиогр.: с. 45-65.
58. Энциклопедия в 2 томах Мифы народов мира [Текст]– Москва, 1982. – 267 с.- Библиогр.: с. 209.
59. *Юнг, К.* Архетип и символ [Текст] // Хрестоматия по психологии. М., 2000. С. 124 – 167
60. *Юнг, К.* Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с
61. *Юнг, К.* Психология бессознательного/ К. Юнг–М.: Наука, 1994.– 320 с.