

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)
Филологический факультет
Кафедра литературы

МИФОЛОГЕМА ДОМА И ДОРОГИ
В ПРОЗЕ В.М.ШУКШИНА
Дипломная работа

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

_____ Н.А. Гузь

«__» _____ 20__ г.

Выполнила студентка Р-РЯЛЖ 091
группы

Усанова Елена Николаевна

Подпись _____

Научный руководитель:

к.филол.н., доцент кафедры литературы

Бабичева Юлия Геннадьевна

Подпись _____

(подпись)

Оценка _____

«__» _____ 20__ г.

Подпись _____

(Председатель ГАК)

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
1. Миф и литература XX века	6
1.1. Специфика мифа	6
1.2. Неомифологическое сознание и функционирование мифа в литературе XX века	16
2. Мифологема дома и ее реализация в прозе В.М.Шукшина	30
2.1. Мифологема дома в рассказах сборника «Сельские жители»	30
2.2. Мифологема дома в повести «Калина красная»	34
2.3. Мифологема дома в романе «Любавины»	38
3. Мифологема дороги и ее реализация в прозе В.М. Шукшина	43
3.1. Мифологема дороги в рассказах сборника «Сельские жители»	43
3.2. Мифологема дороги в повести «Калина красная»	46
3.3. Мифологема в романе «Любавины»	49
Заключение	54
Список использованной литературы	57

Одним из важнейших направлений культурной ментальности XX века стала актуализация обращения к архаическим структурам, глубокое исследование классического и архаического мифа, возникшее в противовес возрастающей дискретности восприятия мира. Во многом это связано с осознанием кризиса как новой техногенной культуры, так и кризиса цивилизации вообще, что породило желание выйти не только за социально-исторические, но и пространственно-временные рамки и найти первопричину в древнейших пластах человеческой истории. Это дало основание для формирования особого типа сознания – неомифологического, обусловленного культурно и исторически.

Обращение к древним архаическим структурам, мифологическим сюжетным ситуациям, образам, схемам в литературе XX века не имеет характер заимствования, деструктивного перенесения в ткань художественного произведения. Скорее, наоборот, художник создает новые мифы, являющиеся оппозиционным откликом на конкретные исторические события.

При использовании мифа в творчестве возникает необходимость рассмотрения его центрального семантического ядра - мифологемы, вопрос определения сущности которой до сих пор остается дискуссионным. Миф и проблема мифологического долгое время являются предметом изучения различных областей гуманитарного знания: философии, культурологии, литературоведения, лингвистики, фольклористики, этнографии, истории. Каждая область вносит в изучение данного понятия специфический для нее аспект исследования, что значительно расширяет рамки рассматриваемого феномена, свидетельствует о его семантической насыщенности и стремлении к вариативности проявлений.

Таким образом, важным становится изучение текстов в свете их соотнесенности с мифом, т.е. в свете неомифологического сознания. Обращение к этой проблеме и составляет **актуальность** нашего

исследования, тема которого «Мифологема дома и дороги в прозе В.М.Шукшина».

В связи с этим **целью научного проекта** является исследование семантической наполненности и особенностей функционирования мифологемы дома и дороги в произведениях В.М. Шукшина.

Поставленная цель определяет следующие **задачи**:

- определить сущность и особенности мифа;
- обозначить характер использования мифа литературой XX века;
- выявить основные варианты мифологемы дома и дороги, показать их функциональную нагрузку в художественном мире В.М. Шукшина;
- выявить степень усвоения и переосмысления писателем литературных традиций, мифологических представлений о доме и о дороге.

Объектом исследования являются мифологемы дома и дороги в прозе В.М.Шукшина.

Предметом – семантическая наполненность и особенности функционирования мифологемы дома и дороги в произведениях В.М.Шукшина.

Материалом работы послужили рассказы сборника «Сельские жители»: «Игнаха приехал», «Змеиный яд», «Стёпка», повесть «Калина красная», роман «Любавины».

Теоретико-методологическую базу дипломного проекта составили исследования мифа известных ученых Топорова В.Н. «Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследование в области мифопоэтического», Лосева А.Ф. «Философия. Мифология. Культура», Мелетинского Е.М. «Поэтика мифа», Афанасьева А.Н. «Происхождение мифа», Лотмана Ю.М. и Успенского Б.А. «Миф – имя-культура», а также работы о В.М. Шукшине Коробова В.И. «Василий Шукшин. Творчество. Личность», Апухтиной В.А. «Проза Василия Шукшина», Цветова Г.А. «Русская деревенская проза», Марьина Д. «Актуальные проблемы изучения творчества В.М. Шукшина».

Основными **методами исследования** в данной работе стали культурно-исторический, структурно-типологический, а также культурологический и мифопоэтический подходы к анализу художественного текста.

Научная новизна выпускной квалификационной работы заключается в системном анализе мифологем дома и дороги в произведениях В.М. Шукшина разных жанров.

Теоретическая ценность проекта состоит в изучении мифологемы дома и дороги как структурно-семантически значимых компонентов текста, позволяющих раскрыть своеобразие художественного мира писателя.

Практическая значимость работы состоит в том, что материал исследования может быть использован на комбинированных уроках русской литературы в старших классах и на факультативных занятиях по творчеству В.М. Шукшина.

Выпускная квалификационная работа включает введение, три главы, заключение и список литературы, насчитывающий 59 наименований.

Глава I. Миф и литература XX века

1.1 Специфика мифа

В бытовом понимании миф – это, прежде всего, античные, библейские сказки о происхождении мира и человека, а также рассказы о деяниях древних, по преимуществу греческих и римских, богов и героев. Сказки эти поэтические, немного наивные и нередко причудливые. Это «житейское», до настоящего времени бытующее представление о мифах, в какой-то мере является результатом более раннего включения в круг знаний европейского человека именно античной мифологии; именно об античных мифах сохранились высокохудожественные литературные памятники, которые доступны и известны самому широкому кругу читателей.

Действительно, вплоть до XIX века в Европе были распространены лишь античные мифы – рассказы древних греков и римлян о своих богах, героях и других фантастических существах. Особенно широко имена древних богов и героев и рассказы о них стали известны с эпохи Возрождения (XV-XVI века), когда в европейских странах оживился интерес к античности. Примерно в это же время в Европу проникают первые сведения о мифах американских индейцев и арабов.

В образованной среде общества вошло в моду употреблять имена античных богов и героев в аллегорическом смысле: говоря «Венера», подразумевали любовь, под «Марсом» разумели войну, «Минерва» означала мудрость, а «музы» стали покровителями различных видов искусств и науки. Такое словоупотребление удерживалось до настоящего времени, в частности в поэтическом языке, вобравшем в себя многие мифологические образы. В первой половине XIX века в научный оборот вводятся мифы индоевропейских народов (древних индийцев, германцев, иранцев, славян). Последующее выявление мифов народов Америки, Африки, Океании, Австралии показало, что мифология на определённой стадии исторического развития существовала почти у всех народов мира.

Научный подход к изучению «мировых религий» (христианства, ислама, буддизма) показал, что и они наполнены мифами. Люди стали создавать литературные обработки мифов, появилось огромное количество научной литературы, посвященной мифологии отдельных народов и регионов мира и сравнительно-историческому изучению мифов; при этом привлекались не только повествовательные литературные источники, являющиеся уже результатом более позднего развития, чем первоначальная мифология (например, древнегреческая «Илиада», индийская «Рамаяна», карело-финская «Калевала»), но и данные этнографии, языкознания [57, с. 180].

Мифология как наука о мифах имеет богатую и продолжительную историю. Первые попытки переосмысления мифологического материала были предприняты еще в античности. Изучением мифов в разные периоды времени занимались Д. Вико, Ф.Шеллинг, А. Афанасьев, А. Потебня, Б. Малиновский, Э. Кассирер, З. Фрейд, К. Юнг, А.Лосев, В.Топоров, Е. Мелетинский, О. Фрейденберг и многие другие. Но до настоящего времени так и не утвердилось общепринятое, единое мнение о мифе. Безусловно, в трудах исследователей существуют и точки соприкосновения. Отталкиваясь от них, мы приобретаем возможность выделить основные свойства и признаки мифа.

Представители различных научных школ акцентируют внимание на разных сторонах мифа. Так Рэглан (Кембриджская ритуальная школа) определяет мифы как ритуальные тексты, Э.Кассирер (представитель символической теории) говорит об их символичности, А. Лосев (теория мифопоэтизма) указывает на совпадение в мифе общей идеи и чувственного образа, А. Афанасьев называет миф древнейшей поэзией, Р. Барт – коммуникативной системой. Существующие теории мифа кратко изложены в книге Е. Мелетинского» Поэтика мифа» [35, с. 406].

Различные словари по-разному представляют понятие мифа. Наиболее четкое определение, на наш взгляд, дает «Литературный энциклопедический

словарь»: «Мифы – создания коллективной общенародной фантазии, обобщенно отражающие действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся реальными» [43, с. 376].

О. Фрейденберг отмечает сущностные характеристики мифа, давая ему определение в своей книге «Миф и литература древности»: «Образное представление в форме нескольких метафор, где нет нашей логической, формально-логической каузальности и где вещь, пространство, время поняты нерасчлененно и конкретно, где человек и мир субъектно-объектно едины, – эту особую конструктивную систему образных представлений, когда она выражена словами, мы называем мифом» [48, с. 28]. Исходя из данного определения, становится понятным, что основные характеристики мифа вытекают из особенностей мифологического мышления.

Следуя трудам А.Ф. Лосева, В.А. Марков утверждает, что «в мифологическом мышлении не различаются: объект и субъект, вещь и ее свойства, имя и предмет, слово и действие, социум и космос, человек и вселенная, естественное и сверхъестественное, а универсальным принципом мифологического мышления является принцип партиципации, то есть оборотничества» [32, с. 137].

Е. Мелетинский уверен в том, что «мифологическое мышление выражается в неотчетливом разделении субъекта и объекта, предмета и знака, вещи и слова, существа и его имени, вещи и ее атрибутов, единичного и множественного, пространственных и временных отношений, происхождения и сущности» [35, с. 406].

В своих трудах исследователи отмечают следующие характеристики мифа: «сакрализация мифического «времени первотворения», в котором кроется причина установившегося миропорядка (М.Элиаде); нерасчлененность образа и значения (А. Потебня); всеобщее одушевление и персонализация (А. Лосев); тесная связь с ритуалом; циклическая модель времени; метафорическая природа; символическое значение» [35, с. 406].

В статье «Об интерпретации мифа в литературе русского символизма» Г. Шелогурова пытается сделать предварительные выводы относительно того, что понимается под мифом в современной филологической науке:

1. Миф единогласно признается продуктом коллективного художественного творчества;

2. Миф определяется неразличением плана выражения и плана содержания.

3. Миф рассматривается как универсальная модель для построения символов;

4. Мифы являются важнейшим источником сюжетов и образов во все времена развития искусства;

5. Мифом может стать созданная автором «по законам художественной правды» новая реальность, которая моделируется в соответствии с предполагаемыми законами древнего сознания» [53, с. 57].

Нам кажется, сделанные автором статьи выводы касаются не всех существенных сторон мифа. Во-первых, миф оперирует фантастическими образами, воспринимаемыми как реальность либо реальными образами, которые наделяются особым мифологическим значением. Во-вторых, необходимо отметить особенности мифического времени и пространства: в мифе «время мыслится не линейным, а замкнуто повторяющимся, любой из эпизодов цикла воспринимается как многократно повторяющийся в прошлом, имеющий место быть здесь и сейчас, и бесконечно повторяться в будущем» [31, с. 86].

В статье «О мифологическом коде сюжетных текстов» Ю. Лотман также отмечает: «Циклическая структура мифического времени и многослойный изоморфизм пространства приводят к тому, что любая точка мифологического пространства и находящийся в ней действительный объект обладает тождественными им проявлениями в изоморфных им участках других уровней, мифологическое пространство обнаруживает топологические свойства» [31, с. 87].

С таким циклическим построением понятия начала и конца оказываются не присущими мифу; смерть не означает первого, а рождение второго. Е. Мелетинский добавляет, что мифическое время – это правремя до начала исторического отсчета времени, время первотворения, откровения во снах. О. Фрейденберг говорит также об особенностях мифологического образа: «Для мифологического образа характерна безкачественность представлений, так называемый полисемантизм, т.е. смысловое тождество образов» [48, с. 182]. Наконец, в-третьих, миф выполняет особые функции, основными из которых являются утверждение природной и социальной солидарности, познавательная и объяснительная функции (построение логической модели для разрешения противоречия).

В связи с тем, что в современном литературоведении окончательно не установлен термин «мифологические элементы», целесообразно дать определение этому понятию. Для этого мы обращаемся к трудам по мифологии, в которых представлены мнения о сущности мифа, его свойствах, функциях. Гораздо проще было бы определить мифологические элементы как составные части того или иного мифа (сюжеты, герои, образы живой и неживой природы и пр.), но, давая такое определение, следует учитывать и подсознательное обращение авторов произведений к архетипическим конструкциям. Как отмечает В.Н. Топоров, «некоторые черты в творчестве больших писателей можно было бы понять как порой бессознательное обращение к элементарным семантическим противопоставлениям, хорошо известным в мифологии» [46, с. 155].

Мифологические элементы не ограничиваются мифологическими персонажами, именно их структура позволяет отличать миф от всех других продуктов человеческой фантазии. Следовательно, именно структура определяет принадлежность некоторых элементов произведения к мифологическим. Таким образом, мифологическим элементом может быть и нечто реальное, интерпретированное особым образом (битва, болезнь, вода,

земля, предки, числа и др.) Как выразился Р. Барт: «Мифом может быть все» [7, с. 234].

Е.М. Мелетинский включает в круг мифологических элементов очеловечивание природы и всего неживого, приписывание мифическим предкам свойств животных, т.е. представления, порожденные особенностями мифопоэтического мышления.

Говоря о мифологических элементах, необходимо обратить внимание и на исторические элементы в некоторых произведениях. Сведения о процессе мифологизации истории закреплены даже в Литературном словаре, где наряду с этим утверждается возможность и обратного процесса – историзации мифа. Не удивительно, что еще во времена античности возникла так называемая эвгемерическая трактовка мифа, объясняющая появление мифических героев обожествлением исторических персонажей. Барт также считает, что «...мифология обязательно зиждется на историческом основании...» [7, с. 235].

Но не только в античной литературе встречаются мифы, мифологемы удачно внедряются и в современную литературу, очень часто художники слова используют их в своем творчестве.

Миф, использованный писателем в произведении, приобретает новые черты и значения. Авторское мышление накладывается на мышление мифопоэтическое, рождая новый миф, несколько отличный от своего прототипа. Именно в «разнице» между первичным и вторичным («авторским мифом») кроется, по нашему мнению, заложенный писателем смысл, подтекст, ради выражения которого автор воспользовался формой мифа. Чтобы вычислить глубинные смыслы и значения, заложенные авторским мышлением или его подсознанием, необходимо знать, каким образом может отражаться в произведении мифологический элемент.

В статье «Мифы» в Литературном энциклопедическом словаре названо 6 типов художественного мифологизма:

«Создание своей оригинальной системы мифологем.

Воссоздание глубинных мифо-синкретических структур мышления (нарушение причинно-следственных связей, причудливое совмещение разных имен и пространств, двойничество, оборотничество персонажей), которые должны обнаружить до- или сверхлогическую основу бытия.

Реконструкция древних мифологических сюжетов, интерпретированных с долей вольного осовременивания.

Введение отдельных мифологических мотивов и персонажей в ткань реалистического повествования, обогащение конкретно-исторических образов универсальными смыслами и аналогиями.

Воспроизведение таких фольклорных и этнических пластов национального бытия и сознания, где еще живы элементы мифологического мирозерцания.

Притчеобразность, лирико-философская медитация, ориентированная на архетипические константы человеческого и природного бытия: дом, хлеб, дорога, вода, очаг, гора, детство, старость, любовь, болезнь, смерть и т.п.» [43, с. 348].

Богатый и, можно сказать, единственный источник разнообразных мифических представлений есть живое слово человеческое, с его метафорическими и созвучными выражениями. Чтобы показать, как необходимо и естественно создаются мифы, надо обратиться к истории языка. Изучение языков в разные эпохи их развития, по уцелевшим литературным памятникам, привело филологов к тому справедливому заключению, что материальное совершенство языка, более или менее возделанного, находится в обратном отношении к его историческим судьбам: чем древнее изучаемая эпоха языка, тем богаче его материал и формы и благоустроеннее его организм; чем более станешь удаляться в эпохи позднейшие, тем заметнее становятся те потери и увечья, которые претерпевает речь человеческая в своем строении. Поэтому в жизни языка, относительно его организма, наука различает два различных периода: период

его образования, постепенного сложения развития форм и период упадка и расчленения.

Первый период бывает продолжителен; он задолго предшествует так называемой исторической жизни народа, и единственным памятником от этой глубочайшей старины остается слово, запечатлевающее в своих первозданных выражениях весь внутренний мир человека.

Во второй период, следующий непосредственно за первым, прежняя стройность языка нарушается, обнаруживается постепенное падение его форм и замена их другими, звуки мешаются, перекрещиваются; этому времени по преимуществу соответствует забвение коренного значения слов. Оба периода оказывают весьма значительное влияние на создание баснословных представлений.

«Следя за происхождением мифов, за их исходным, первоначальным значением, исследователь постоянно должен иметь в виду и их дальнейшую судьбу. В историческом развитии своем мифы подвергаются значительной переработке. Особенно важны здесь следующие обстоятельства: а) раздробление мифических сказаний.

Каждое явление природы, при богатстве старинных метафорических обозначений, могло изображаться в чрезвычайно разнообразных формах; формы эти не везде одинаково удерживались в народной памяти: в разных ветвях населения выказывалось преимущественное сочувствие к тому или другому сказанию, которое и хранилось как святыня, тогда как другие сказания забывались и вымирали. Что было забываемо одною отраслью племени, то могло уцелеть у другой, и наоборот, что продолжало жить там, то могло утратиться здесь.

Такое разъединение тем сильнее заявляло себя, чем более помогали ему географические и бытовые условия, мешавшие близости и постоянству людских сношений. б) Низведение мифов на землю и прикрепление их к известной местности и историческим событиям. Те поэтические образы, в каких рисовала народная фантазия могучие стихии и их влияние на природу,

почти исключительно были заимствуемы из того, что окружало человека, что по тому самому было для него и ближе и доступнее; из собственной житейской обстановки брал он свои наглядные уподобления и заставлял божественные существа творить то же на небе, что делал сам на земле. Но как скоро утрачено было настоящее значение метафорического языка, старинные мифы стали пониматься буквально, и боги мало-помалу унизились до человеческих нужд, забот и увлечений и с высоты воздушного пространства стали низводиться на землю, на это широкое поприще народных подвигов и занятий.

Шумные битвы их во время грозы сменились участием в людских войнах; ковка молниеносных стрел, весенний выгон дождевых облаков, уподобляемых дойным коровам, борозды, проводимые в тучах громами и вихрями, и рассыпание плодоносного семени-дождя заставили видеть в них кузнецов, пастухов и пахарей; облачные сады, и горы, и дождевые потоки, вблизи которых обитали небесные боги и творили свои славные деяния, были приняты за обыкновенные земные леса, скалы и источники, и к этим последним прикрепляются народом его древние мифические сказания.

Каждая отдельная часть племени привязывает мифы к своим ближайшим урочищам и чрез то налагает на них местный отпечаток. Низведенные на землю, поставленные в условия человеческого быта, воинственные боги утрачивают свою недоступность нисходят на степень героев и смешиваются с давно усопшими историческими личностями.

Миф и история сливаются в народном сознании; события, о которых повествует последняя, вставляются в рамки, созданные первой; поэтическое предание получает историческую окраску, и мифический узел затягивается еще крепче в нравственное этическое мотивирование мифических сказаний.

С развитием народной жизни, когда в отдельных ветвях населения обнаруживается стремление сплотиться воедино, необходимо возникают государственные центры, которые вместе с тем делаются и средоточиями духовной жизни; именно сюда приносится все разнообразие мифических

сказаний, выработанных в различных местностях; несходства и противоречия их бросаются в глаза, и рождается естественное желание примирить все замеченные несогласия.

Такое желание, конечно, чувствуется не в массах простого народа, а в среде людей, способных критически относиться к предметам верования, в среде ученых, поэтов и жрецов. Принимая указания мифов за свидетельства действительной жизни богов и их творческой деятельности и стараясь по возможности устранить все сомнительное, они из многих однородных редакций выбирают одну, которая наиболее соответствует требованиям современной нравственности и логики; избранные предания они приводят в хронологическую последовательность и связывают их в стройное учение о происхождении мира, его кончине и судьбах богов» [5, с. 219].

Так возникает канон, устраняющий царство бессмертных и определяющий узаконенную форму верований. Возникают новые идеи, которые вызывают историческое движение жизни, позволяющее овладеть старым мифическим материалом и перейти от стихийного, материального значения представление божества до идеала духовного, нравственно-разумного.

Итак, специфика мифов выступает наиболее четко в первобытной культуре, где мифы представляют собой цельную систему, в терминах которой воспринимается и описывается весь мир.

В мифах события рассматриваются во временной последовательности, однако зачастую конкретное время события не имеет никакого значения, важна только отправная точка для начала повествования. Мифы очень долго служили в качестве важнейшего источника исторических сведений, составляя большую часть некоторых исторических трудов античности (например, Геродота и Тита Ливия). Позднее, когда из мифологии вычленяются такие формы общественного сознания, как искусство, литература, наука, религия, политическая идеология и тому подобное, они удерживают ряд мифологических моделей, своеобразно переосмысляемых

при включении в новые структуры; миф переживает свою вторую жизнь. Особый интерес представляет их трансформация в литературном творчестве.

Поскольку мифология осваивает действительность в формах образного повествования, она близка по своему смыслу художественной литературе; исторически она предвосхитила многие возможности литературы и оказала на её раннее развитие всестороннее влияние. Естественно, что литература не расстаётся с мифологическими основами и позднее, что относится не только к произведениям с мифологическими основами сюжета, но и к реалистическому и натуралистическому бытописательству XIX и XX веков (достаточно назвать «Приключения Оливера Твиста» Чарльза Диккенса, «Нана» Эмиля Золя, «Волшебную гору» Томаса Манна).

1.2 Особенности неомифологического сознания и функционирование мифа в литературе

Как отмечено в Литературном энциклопедическом словаре, изучение мифологии в литературе затрудняется тем, что общеобразовательное определение границ мифологии не установилось.

Соотношение мифа и художественной письменной литературы может рассматриваться в двух аспектах: эволюционном и типологическом. Эволюционный аспект предусматривает представление о мифе как определённой стадии сознания, исторически предшествующей возникновению письменной литературы. Литература с этой точки зрения имеет дело лишь с разрушенными, реликтовыми формами мифа и сама активно способствует этому разрушению.

Миф, стадияльно сменяющее его искусство и литература подлежат противопоставлению, поскольку никогда во времени не сосуществуют. Типологический аспект подразумевает, что мифология и письменная литература сопоставляются как два принципиально различных способа

видения и описания мира, существующих одновременно и во взаимодействии и лишь в разной степени проявившихся в те или иные эпохи.

Для мифологического сознания и порождаемых им текстов характерна, прежде всего, недискретность, слитность, изоморфичность и гомоморфичность передаваемых этими текстами сообщений. То, что с точки зрения немифологического сознания различно, расчленено, подлежит сопоставлению, в мифе выступает как вариант (изоморф) единого события, персонажа или текста. Очень часто в мифе события не имеют линейного развёртывания, а только вечно повторяются в некотором заданном порядке; понятия «начала» и «конца» к ним принципиально не применимы. Так, например, представление о том, что повествование «естественно» начинать с рождения персонажа (бога или героя) и кончать его смертью (и вообще выделение отрезка между рождением и смертью как некоторого значимого сегмента), по-видимому, принадлежит немифологической традиции. В повествовании мифологического типа цепь событий: смерть – тризна – погребение раскрывается с любой точки и в равной мере любой эпизод подразумевает актуализацию всей цепи.

Принцип изоморфизма, доведённый до предела, сводил все возможные сюжеты к единому сюжету, который инвариантен всем мифоповествовательным возможностям и всем эпизодам каждого из них. Всё разнообразие социальных ролей в реальной жизни в мифах «свертывалось» в предельном случае в один персонаж. Свойства, которые в немифологическом тексте выступают как контрастные и взаимоисключающие, воплощаясь во враждебных персонажах, в пределах мифа могут отождествляться в едином амбивалентном образе.

В архаическом мире тексты, создаваемые в мифологической сфере и в сфере повседневного быта, были отличными как в структурном, так и в функциональном отношении. Мифологические тексты отличались высокой степенью ритуализации и повествовали о коренном порядке мира, законах его возникновения и существования. События, участниками которых были

боги или первые люди, родоначальники и т.п., единожды совершившись, могли повторяться в неизменном круговращении мировой жизни. Закреплялись эти рассказы в памяти коллектива с помощью ритуала, в котором, вероятно, значительная часть повествования реализовывалась не с помощью словесного рассказывания, а сверхъязыковыми средствами: путем жестовой демонстрации, обрядовых игровых представлений и тематических танцев, сопровождаемых ритуальным пением.

В первоначальном виде миф не столько рассказывали, сколько разыгрывали в форме сложного ритуального действия. Тексты, обслуживающие каждодневные практические нужды коллектива, напротив, представляли собой чисто словесные сообщения. В отличие от текстов мифологического типа, они рассказывали об эксцессах (подвигах или преступлениях), об эпизодическом, о повседневном и единичном. Рассчитанные на мгновенное восприятие, они в случае необходимости закрепить в сознании поколений память о каком-либо важном эксцессе мифологизировались.

С другой стороны, мифологический материал мог быть прочитан с позиции бытового сознания. Тогда в него вносилась дискретность словесного мышления, понятия «начала» и «конца», линейность временной организации. Это приводило к тому, что ипостаси единого персонажа начинали восприниматься как различные образы. По мере эволюции мифа и становления литературы появились трагические или божественные герои и их комические или демонические двойники. Единый герой архаического мифа, представленный в нём своими ипостасями, превращается во множество героев, находящихся в сложных (в том числе кровосмесительных) отношениях, в «толпу» разноимённых богов, получающих профессии, биографии и упорядоченную систему родства. Как реликт этого процесса дробления единого мифологического образа в литературе сохранилась тенденция, идущая от Менандра, александрийской драмы, Плавта и через М. Сервантеса, У. Шекспира и романтиков, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского

дошедшая до романов XX века, – снабдить героя спутником-двойником, а иногда и целой свитой.

Если в дописьменную эпоху доминировало мифологическое сознание, то в период письменных культур оно оказалось почти подавленным в ходе бурного развития дискретного логико-словесного мышления. Однако именно в области искусства и литературы воздействие мифопоэтического сознания, неосознанное воспроизводство мифологических структур продолжает сохранять своё значение, несмотря на, казалось бы, полную победу принципа историко-бытовой нарративности. Некоторые виды и жанры художественной литературы – эпос, рыцарский и плутовской роман, циклы «полицейских» и детективных новелл – особенно тяготеют к «мифологичности» художественного построения. Оно обнаруживается, в частности, в переплетении повторов, подобий и параллелей.

Функциональная противопоставленность литературы и мифа оформляется в эпоху письменности. Древнейший пласт культуры после возникновения письменности и создания античных государств характеризуется непосредственной связью искусства и мифологии.

Мифологические тексты, с одной стороны, являются в этот период основным источником сюжетов в искусстве. Однако, с другой стороны, архаическая мифология мыслится как нечто докультурное и подлежащее упорядочению, приведению в систему, новому прочтению. « На рубеже XIX–XX веков возникает общекультурный интерес к мифу, который был порожден осознанием кризиса буржуазной культуры как кризиса цивилизации в целом, что вело к разочарованию в позитивистском рационализме, в концепции социального прогресса» [35, с. 30-33].

Но оживление романтической традиции, сопровождавшееся новой волной мифологизирования, наметилось уже во второй половине XIX века. Кризис позитивизма, разочарование в метафизике и аналитических путях познания, идущая ещё от романтизма критика буржуазного мира как безгеройного и антиэстетического породили попытки вернуть «целостное»,

преобразующее архаическое мироощущение, воплощённое в мифе. В культуре конца XX века возникает, особенно под влиянием Р. Вагнера и Ф. Ницше, «неомифологическое» устремление. Весьма разнообразные по своим проявлениям, социальной и философской природе, они во многом сохраняют значение и для всей культуры XX века. Основоположник «неомифологизма» Р. Вагнер считал, что народ именно через миф становится создателем искусства, что миф – поэзия глубоких жизненных воззрений, имеющих всеобщий характер.

Обращение к мифологии в конце XIX – начала XX века существенно отличается от романтического. Возникая на фоне реалистической традиции и позитивистского мирозерцания, оно всегда, так или иначе, соотносится с этой традицией. Первоначально философской основой «неомифологических» поисков в искусстве были иррационализм, интуитивизм, отчасти – релятивизм и пантеизм.

Впоследствии «неомифологические» структуры и образы могли становиться языком для любых, в том числе и содержательно противоположных интуитивизму, художественных текстов. Одновременно, однако, перестраивался и сам этот язык, создавая различные, идеологически и эстетически весьма далёкие друг от друга направления, ориентированного на миф искусства. Так, идеи Р. Вагнера о мифологическом искусстве как искусстве будущего и идеи Ницше о спасительной роли мифологизирующей «философии жизни» порождают стремление организовать все формы познания как мифопоэтические. Элементы мифологических структур мышления проникают в философию, психологию, в работы об искусстве. С другой стороны, искусство, ориентированное на миф (символисты, в начале XX века – экспрессионисты), тяготеет к философским и научным обобщениям, зачастую открыто черпая их в научных концепциях эпохи.

Модернистский мифологизм во многом порождён осознанием кризиса буржуазной культуры как кризиса цивилизации в целом. Он питался и романтическим бунтом против буржуазной «прозы», и страхом перед

историческим будущим, отчасти и перед революционной ломкой устоявшегося, хотя и испытывающего кризисное состояние мира.

Стремление выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки ради выявления «общечеловеческого» содержания было одним из моментов перехода от реализма XIX века к искусству XX века, а мифология в силу своей исконной символичности оказалась удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса.

Общим свойством многих явлений «неомифологического» искусства было стремление к художественному синтезу разнообразных и разнонаправленных традиций. Уже Вагнер сочетал в структуре своих новаторских опер мифологические, лирические, драматургические и музыкальные принципы построения целостного текста. При этом естественным оказывалось взаимовлияние мифа и различных искусств, а затем – в романе, драме и т.д.

Возникали «синкретические» жанры: «роман-миф» XX века, «Симфонии» А. Белого на мифологические или подражающие мифу сюжеты, где используются принципы симфонической композиции. В итоге, все эти устремления к «синтезу искусств» своеобразно воплотились в начале XX века в кинематографе.

Возродившийся интерес к мифу во всей литературе XX века проявился в трёх основных формах. Резко усиливается идущее от романтизма использование мифологических образов и сюжетов. Создаются многочисленные стилизации и вариации на темы, задаваемые мифом, обрядом или архаическим искусством. При этом в связи с выходом на арену мировой культуры искусства неевропейских народов значительно расширяется круг мифов и мифологий, на которые ориентируются европейские художники.

Параллельно начинается пересмотр воззрений на свой национальный фольклор и архаическое искусство, интерес к сохранившейся обрядности, к

легендам, поверьям, заговорам и заклинаниям и т.д. Бесспорно определяющее влияние этого фольклоризма на писателей А.М. Ремизова и Д.Г. Лоренса. Во-вторых, появляется установка на создание «авторских мифов». Если писатели-реалисты XIX века стремятся к тому, чтобы создаваемая ими картина мира была подобна действительности, то уже ранние представители «неомифологического» искусства – символисты, например, находят специфику художественного видения в его нарочитой мифологизированности, в отходе от бытовой эмпирии, от чёткой временной или географической приуроченности.

При этом, однако, глубинным объектом мифологизирования оказываются не только «вечные» темы (любовь, смерть, одиночество «я» в мире), но именно коллизии современной действительности – урбанизированный мир отчуждённой личности и её предметного и машинного окружения.

Экспрессионизм и особенно «неомифологическое» искусство второй и третьей четверти XX века лишь окончательно закрепили эту связь мифологизирующей поэтики с темами современности, с вопросом о путях человеческой истории. Наиболее ярко специфика современного обращения к мифологии проявилась в создании (с 1920 по 1930 гг.) таких произведений, как «романы-мифы» и однотипные им «драмы-мифы», «поэмы-мифы». В этих собственно «неомифологических» произведениях миф принципиально не является ни единственной линией повествования, ни единственной точкой зрения текста. Он сталкивается, сложно соотносится либо с другими мифами, либо с темами истории и современности.

Крупнейшие представители мифологического романа XX века – ирландский писатель Д. Джойс и немецкий писатель Т. Манн дали характерные для современного искусства образцы литературного «мифологизирования», противостоящие во многом друг другу по основной идейной направленности. Джойс прибегает и к нетрадиционным символам и образам, представляющим примеры оригинальной мифологизации

житейской прозы. В романе «Волшебная гора» Т. Манна преобладают ритуально-мифологические модели. Процесс воспитания главного героя ассоциируется с обрядом инициации, некоторые эпизоды сопоставимы с распространёнными мифологемами священной свадьбы, имеют ритуально-мифологические параллели.

Специфично мифотворчество австрийского писателя Ф. Кафки (романы «Процесс», «Замок», новеллы). Сюжет и герои имеют у него универсальное значение, герой моделирует человечество в целом, а в терминах сюжетных событий описывается и объясняется мир. В творчестве Кафки отчётливо выступает противоположность первобытного мифа и модернистского мифотворчества: смысл первого – в приобщении героя к социальной общности и к природному круговороту, содержание второго – «мифология» социального отчуждения.

Соотношение мифологического и исторического в произведениях «неомифологического» искусства может быть самым различным – и количественно и семантически. Однако ядро «неомифологических» произведений составляют такие, где миф выступает в функции языка – интерпретатора истории и современности, а эти последние играют роль того пёстрого и хаотического материала, который является объектом упорядочивающей интерпретации.

Эти мотивировки в «неомифологических» произведениях не проводятся до конца последовательно: позиции мифа и истории могут соотноситься не однозначно, а «мерцать» друг в друге, создавая сложную игру точек зрения. Поэтому очень частым признаком «неомифологических» произведений оказывается ирония – линия, идущая в, России от А. Белого, в Западной Европе – от Д.Джойса. Однако «типичная для «неомифологических» текстов множественность точек зрения только у начала этого искусства воплощает идеи релятивизма и непознаваемости мира, становясь художественным языком. Она получает возможность отображать и другие представления о действительности, например идею

«многоголосного» мира, значения которого возникают от сложного суммирования отдельных «голосов» и их соотношений» [32, с. 58].

Неомифологизм в искусстве XX века выработал и свою, во многом новаторскую поэтику – результат воздействий как самой структуры обряда и мифа, так и современных этнологических и фольклористских теорий. «В основе её лежит циклическая концепция мира, «вечное возвращение» (Ницше). В мире вечных возвратов в любом явлении настоящего просвечивают его прошедшие и будущие инкарнации. «Мир полон соответствий» (А. Блок), надо только уметь увидеть в бесчисленном мелькании «личин» (история, современность) сквозящий в них лик мирового всеединства (воплощаемый в мифе). Именно поэтому каждое единичное явление сигнализирует о бесчисленном множестве других, суть их подобие, символ» [57, с. 58-60].

«Специфично для многих произведений «неомифологического» искусства и то, что функцию мифов в них выполняют художественные тексты, а роль мифологем – цитаты и перефразировки из этих текстов.

Так «неомифологическое» произведение создаёт типичный для искусства XX века панмифологизм, уравнивая миф, художественный текст, а зачастую и отождествлённые с мифом исторические ситуации. Но, с другой стороны, такое уравнивание мифа и произведений искусства заметно расширяет общую картину мира в «неомифологических» текстах. Мифы превращаются во множество волшебных рассказов, историю о богах, повествования о демиургах, культурных героях и родоначальниках, трансформируются в линейные эпосы, подчинённые движению исторического времени» [57, с. 62-64]. Именно по этой причине мифологизацию культуры XX века принято называть «ремифологизацией», а сознание человека XX века – «неомифологическим».

Неомифологическое сознание – это одно из главных направлений культурной ментальности XX века, начиная с символизма и кончая постмодернизмом [41, с. 184].

«Суть неомифологического сознания состоит в том, что 1) во всей культуре актуализируется интерес к изучению классического и архаического мифа; 2) мифологические сюжеты и мотивы стали активно использоваться в ткани художественных произведений» [37, с. 186].

Художественные произведения этого периода (символизм – постмодернизм) имеют ряд ярких особенностей, говорящих об их принадлежности к литературе неомифологизма. Но эти особенности в итоге приводят к выводу о том, что миф в литературе XX века выходит за рамки мифологического пространства: писатели XX века пытаются «имитировать мифогенное сознание средствами немифологического мышления» [31, с. 382].

Начиная с 1920-х годов, то есть времени расцвета модернизма в литературе, практически каждый художественный текст прямо или косвенно строится на использовании мифа: «Мастер и Маргарита» Булгакова, «Волшебная гора» Т. Манна, «Процесс» Кафки и т.д. В роли мифа, «подсвечивающего» сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого. «Текст пропитывается аллюзиями и реминисценциями. Здесь происходит самое главное: художественные тексты XX века сами начинают уподобляться мифу по своей структуре. Основными чертами этой структуры являются циклическое время, игра на стыке между иллюзией и реальностью, уподобление языка художественного текста мифологическому предъязыку с его «многозначительным косноязычием»» [31, с. 384–385].

Неомифологическое сознание воспринимает мир и искусство не в хронологической последовательности (не исторически), а одновременно. Все культуры и все мифологии существуют одновременно, возникает так называемый диалог культур. Отсюда стремление писателей к художественному синтезу разнообразных и разнонаправленных традиций.

Неомифологическое сознание порождает создание новых мифов и мифологем. Роль мифологемы начинают играть символы и метафоры, в которых реализуется связь текста с подтекстом.

В книге «Поэтика мифа» Е.М. Мелетинский говорит о двух типах отношения литературы XX века к мифологии:

«1. Сознательный отказ от традиционного сюжета и «топики» ради окончательного перехода от средневекового «символизма» к «подражанию природе», к отражению действительности в адекватных жизненных формах;

2. Попытки сознательного совершенно неформального, нетрадиционного использования мифа (не формы, а его духа), порой приобретающие характер самостоятельного поэтического мифотворчества» [35, с. 409].

Что касается функциональной нагрузки мифоэлементов, то ученый отмечает, что «сознательное обращение к мифологии писателей XX века... обычно есть инструмент художественной организации материала и средство выражения неких «вечных» психологических начал или хотя бы стойких национальных культурных моделей» [35, с. 410].

В этой связи в литературе второй половины XX века особенно ярко и самобытно, на наш взгляд, обращение к мифологии представлено в творчестве писателей-деревенщиков (В.И. Белова, Ф.А. Абрамова, В.П. Астафьева, Б.А. Можаяева, В.Г. Распутина и В.М. Шукшина). Содержание произведений деревенской прозы – эмоциональное, лирическое. Это, прежде всего, особое настроение, которое неоднократно фиксируется писателями в художественном тексте. Обычно это настроение связано с мотивом возвращения в родную деревню (мысленное, в мечтах, в реальной действительности) или расставания с ней. Одновременно эта проза онтологична: «деревенщики» обращаются ко всему массиву «вечных» вопросов, пытаются разгадать тайну человеческого существа. Звучит в ней и ностальгическая тоска, но одновременно и грустная, и освежающая мелодия прикосновения к «истокам».

Особое место в ряду писателей деревенской прозы занимает Василий Макарович Шукшин. Его самобытное творчество привлекает огромное количество читателей не только в нашей стране, но и за рубежом. Ведь редко можно встретить такого мастера народного слова и такого искреннего почитателя родной земли, каким был наш выдающийся земляк.

В эстетике шукшинской «деревенской прозы» всегда есть так называемые центры ориентировки героя, которые связаны, прежде всего, с архетипом Деревни и его составляющими – мифологемами дома, лада (внутренней гармонии), дороги, труда. Одними из важнейших, на наш взгляд, элементов художественного мира писателя выступают мифологемы дома и дороги.

В свете мифопоэтических представлений дом – это место, где начинается и заканчивается жизнь. Он вмещает в себя память и забвение, по капле отдает нам наше прошлое. Однако образ дома может быть и динамичен, если он дается через мотив потери дома и обретения его, возвращения домой.

Текущий, гибкий, пластичный, образ дома все же является одним из самых константных художественных образов и одной из самых устойчивых мифологем. Он дает ощущение пристанища, крова, родового гнезда. У каждого есть или, по крайней мере, должен быть свой дом. Дома строят и на земле, и на небе, и под землей. Дом помогает обитающему в нем существу быть самим собой. Он — неотъемлемая часть нашего Я.

«Дорога – символ единения, блужданий, воспоминаний. Дорога и путь являются синонимами: дорога – реальная и короткая, путь – часто абстрактный и длинный. Дорога соотносится с жизненным путем, путем души в потусторонний мир. Символика дороги в наибольшей степени проявляется в местах перекрещивания двух дорог на границе села, на пересечении дорогой ворот и на других рубежах. Три дороги символизируют триединство бытия: первая дорога – это познание опыта и мудрости предков, вторая является олицетворением земной силы, трудолюбия; третья

нацеливает уважать обычаи, своих родителей и в конце концов – уважать свой народ».[57, с. 344].

Символ пути является многозначным, он распространен во многих культурах. Путь – это, прежде всего, символ человеческой жизни и человеческой судьбы. Неотъемлемыми атрибутами пути являются препятствия и преграды. И в этом понимании путь выступает путем к центру, к наивысшим качествам, к высотам.

Таким образом, творчество писателей-деревенщиков, в частности В.М. Шукшина, в полной мере отразило разнообразные черты русской деревни, организация пространства в их художественных текстах ориентируется не на научное, а на мифопоэтическое представление. Содержание жизни персонажей, их внутренний мир зависит от того, как устроен внешний по отношению к ним мир, а мифологемы дома и дороги становятся идейно и структурно значимыми в произведениях В.М. Шукшина.

Итак, миф – это то, без чего человеческая жизнь невозможна. В современном обществе появляются многообразные и по содержанию (экономические, научные, медицинские, политические) и новые по форме мифы (телевидение, кино, фотография, реклама). Константой, устойчивой единицей мифа является мифологема, в которой отражается особое состояние общественного сознания и общественной психологии. В них отражается социальный порядок, и в этом своем качестве мифологема может быть концептуальным обоснованием поведения людей в данном обществе. Мифы и мифологемы ощущаются людьми, они суггестивны. Поэтому их роль в жизни общества и личности достаточно велика, что подчеркивается их многообразными социальными функциями. Мы посмотрели, как менялось представление о мире в разные эпохи жизни человека. Узнали о том, что существует большое количество мифологем, среди которых в качестве знаковых выделяют две – дом и дорога.

Дом и дорога – ключевые категории русской культуры, для русской ментальности именно эти мифологемы стали своеобразным источником

основного этнического потенциала, вобрав в себя основные культурные знания и закрепив нравственно-эстетический кодекс поведения человека.

Во второй главе дипломного проекта мы постараемся выявить основные варианты мифологемы дома и дороги, показать их функциональную нагрузку в художественном мире В.М Шукшина, а также выявить степень усвоения и переосмысления писателем литературных традиций и мифологических представлений о доме и дороге.

Глава II. Мифологема дома и ее реализация в прозе В.М.Шукшина

2.1. Мифологема дома в рассказах «Игнаха приехал», «Стёпка», «Змеинный яд» сборника «Сельские жители»

Рассказы «Игнаха приехал» и «Стёпка» можно объединить по сходству семантического поля мифологемы дома. Оба произведения начинаются с возвращения главных героев в родительский дом, находящийся в деревне. Мифологема дома в данных рассказах выступает хранилищем памяти человека, которое является связующим звеном с родовым гнездом. Игнатий Байкалов – борец цирка, приехал из города домой в гости, а Степан Воеводин – бывший заключенный, вернулся из тюрьмы.

Их появление дома для семьи неожиданно, но каждого из героев встречают по-разному. Для родителей Байкаловых долгожданный приезд сына не оказался праздником, зато Степану удалось собрать домочадцев за одним столом и своим возвращением поднять всем настроение.

В рассказе «Игнаха приехал» связь Игнатия с родным домом и семьей утрачена, дом больше не является хранителем воспоминаний его детских и юношеских лет, прожитых в деревне. Появление дома в самом начале произведения показало, насколько он ценит место, где родился и вырос.

«Пинком распахнул ворота – в руках по чемодану, - остановился, оглядел родительский двор и гаркнул весело:- Здорово, родня!» [1, с. 45].

Бестактность и неуважение сына начинают проявляться во всем: от того, как открыл дверь калитки до спора с родным отцом. Он охладел к деревенскому укладу жизни, отвык от простой и теплой атмосферы родительского дома, от любви родителей. Пропало уважение к своим корням.

Игнатий растрчивает свою богатырскую силу в городе на пустое увеселение публики. По мнению родителей, русский крестьянин не может

уважать такой труд. Горько отцу, что сын привязан теперь к материальным благам – квартире, деньгам, от этого и не радуют стариков богатые подарки сына, покинувшего деревню.

Казалось, поход на реку Катунь сможет вернуть память о малой родине, но Игнатий на самом деле просто хотел умыться, а не проникнуться всей душой к месту до боли знакомому. Именно на Катунь состоится неприятный разговор между отцом и сыном. Старик Байкалов, верный себе, станет упрекать предавшего семейные традиции Игнатия: *«Ну и видь, ты шибко умный стал, прямо спасу нет. Все ты видишь, все понимаешь. Приехал, расхвастался тут, подарков навез, подумаешь».*[1, с. 47]

Такая ситуация произошла потому, что связь героя с домом прервалась. Пять лет разлуки – срок немалый, за это время сменил Игнатий все свои привычки и манеры, простоту деревенскую поменял на интеллигентские наряды, подарки для него стали важнее слов, природа – уже не источник вдохновения, скорее наслаждения красотой, песни забыл и труд на земле, приносящий пользу людям, теперь ему чужд. Отсюда и непонимание, раскол в семье, рождающий тоску и разочарование у главы семейства. Но утратившуюся связь героя с отцом можно еще вернуть. Прав Л. Емельянов в утверждении о том, что: «Игнатий действительно, в чем-то неуловимо изменился, в чем-то отошел от вековой, исконной жизненной традиции, в лоне которой жила и по сей день живет его семья. Пожалуй, он стал несколько резче, нежели допускает эта традиция, громче что ли. О явной человеческой потере говорить здесь не приходится, но «чревоотчинка» в здоровом некогда организме налицо» [21, с.84].

В другом рассказе, «Стёпка», сын тоже появляется дома, где его ждут, но приезд должен был состояться гораздо позже. Степан в отличие от Игнатия приехал не из города, а тайно ночью прибежал домой из тюрьмы, и его отношение к родной земле в корне отличается от отношения Игнатия.

В самом начале произведения видно, что Степан скучал и по родной земле, и по родительскому гнезду, и по своей семье. Весь вечер сидел и

смотрел на родную деревню, морально настраивался на долгожданную встречу. Совершил глупый, абсолютно бездумный поступок, потому что сердце, сжавшееся в груди, не давало ему покоя, захотело домой, в родной уголок, где любят и ждут. Конечно, ему можно было потерпеть и вернуться по окончании срока, но желание надышаться воздухом родным, закатить для родных ему людей праздник стало сильнее.

«У порога дома, в табачном дыму, всхлинула гармонь. Вылезали из-за стола и норовили сразу попасть в ритм «подгорной». Степан был рад, что людям сейчас хорошо, что он им доставил удовольствие, позволил им собраться вместе, поговорить, посмеяться» [1, с. 54].

Дом для Степана – не просто место, где живет его семья: для него дом есть хранилище памяти, которое не дает покоя, тревожит душу и сердце, снится по ночам. В родной дом ему хочется вернуться пусть даже на один день, увидеть его хоть одним глазком, ощутить, что он есть, и что он в нем сейчас. Что будет потом, уже неинтересно, цель достигнута, а большего и не надо.

«Появился участковый милиционер и вывел Степана на улицу. А в избе продолжали гулять – ничего не подозревая» [1, с. 56].

Степана под конвоем увели из дома, но связь с ним не прерывается. Герой знает, что когда-нибудь снова вернется в родной дом.

В.М.Шукшин, используя в рассказах мифологему дома с традиционным значением хранилища памяти о родовом гнезде, смог показать нам ее реализацию в ситуациях противоположных: значение мифологемы одно, но воспринимается она по-разному. Читатель на основании двух историй может сделать вывод: *«Хорошо или плохо забывать свою малую родину и свой родной дом, который является началом начал?»*

Но сам автор не преследует такой цели, главное для него показать значимость привязанности к родному месту, которое не просто объединяет людей, а служит для них, прежде всего, источником духовного насыщения.

Последний рассказ сборника «Сельские жители» «Змеиный яд». Максим Волокитин, главный герой, домой не возвращается, но связь с домом у него сохраняется через родного ему человека, через маму. Слово *дом* и слово *мама* в данном произведении выступают контекстуальными синонимами.

Когда герой говорит о маме, в это время он вспоминает дом, где сейчас живет она одна. Сам же он ютится в маленькой комнате городского общежития. Мама Максима серьезно больна, для лечения ей нужен змеиный яд, другое средство не помогает. Герой рассказа, узнав об этом, ищет чудо-лекарство по всему городу, он беспокоится, ведь может произойти так, что он потеряет не только родную маму, но и родной дом.

Максиму было важно, чтобы лекарство, которое сможет поднять на ноги маму, в ближайшие сроки доставили ей. Через своего знакомого он в последний день передает змеиный яд домой:

«- Игнат, передай матери: я, может, тоже скоро приеду. Не забудь, Игнат!

Максим остановился.

Опять догнал вагон Игнатия и еще раз крикнул: - Не забудь, Игнат!

-Передам! Уже расходились с перрона люди.

А Максим все стоял и смотрел вслед поезду. ...

Уже никого почти не осталось на перроне, а Максим все стоял.

Смотрел в ту сторону, куда уехал Игнатий»[1, с.51].

Он хотел отправиться домой, и когда смотрел в след уходящему поезду, знал, что когда-нибудь сможет поехать в деревню и повидать самого родного человека.

В рассказе «Змеиный яд» мифологема дома имеет другое значение, она уже не является хранителем памяти, как в предыдущих рассказах сборника: здесь дом сам имеет свою хранительницу, которая живет в опустевшем доме одна и спасает его от гибели. Связь главного героя с домом осуществляется как раз через нее. Мать и есть единственное связующее звено между

Волокитиным и домом, когда он говорит о матери, он неосознанно говорит о собственном доме.

В рассказах сборника «Сельские жители» представлены автором два типа мифологем дома: дом как хранитель памяти и связь с прошлой жизнью, и дом как вместилище одиночества, опустевший уголок семьи. Семантическая наполненность мифологем связана с ощущением героев, покинувших по разным причинам свои родные пенаты. Возвращение домой, привязанность к дому, воспоминания о доме по-разному отражаются в произведениях.

Для Степана Воеводина и Максима Волокитина дом играет значимую роль в их жизни, они думают о нем и мечтают о возвращении. А для Игнатия Байкалова простой деревянный дом, стоящий на земле, лавки, печь уже не актуальны, он променял родной очаг на городскую квартиру со всеми удобствами. Расставил для себя приоритеты, и на первом месте у него стоит город и работа, больше напоминающая развлечение, а на последнем – деревня и труд на земле.

Таким образом, дом в рассказах, по В.М. Шукшину, является внутренней опорой человека в жизни, фундаментом, на котором строятся ценности трудящегося на земле деревенского человека, бедного, простого, но богатого духовно.

2.2 Мифологема дома в киноповести «Калина красная»

В повести «Калина красная» мифологема дома несет значение не только места, где проживает человек, но и выступает, прежде всего, средоточием «своего» пространства, аналогией «дом-человек». Поскольку, согласно традиционным мифологическим представлениям, «дом есть нечто живое, подобное дереву или человеку, и самим своим обликом он напоминает своего хозяина», то и для шукшинских героев в данном произведении родной дом – «живой» в полном смысле этого слова.

Главный герой, Егор Прокудин, не имеет своего места проживания, хотя на протяжении повести по собственной инициативе посещает три абсолютно разных дома, в одном из которых временно остается жить. Дом рассматривается как маленький внутренний мирок человека, через подробное описание которого, автор раскрывает нам всю сущность его обитателей.

К первому дому бывший уголовник приезжает сразу же после освобождения из заключения, он входит в так называемую «хату» бандитов. Жилье уголовников такое же скудное, безобразное и отвратительное, как и их внутренний мир.

«Комната была драная, гадкая. Синенькие какие-то обои, захватанные и тоже драные, уже совсем некстати напоминали цветом своим весеннее небо, и от этого вовсе нехорошо было в этом вонючем сокрытом мирке, тяжело. Про такие обиталища говорят, обижая зверей, - логово»[2, с.4].

Губошлеп и его банда, действительно, по сути своей напоминали диких зверей, прячущихся от мирных людей, да и логово их тоже было скрыто от человеческих глаз, находилось оно в областном городе на окраине.

Нервная обстановка жителей хаты сменилась после телефонного звонка на пьяное веселье: танцы, музыка, алкоголь вскружили всем головы. Но Егор опомнился и решил покинуть это страшное место духовной гибели – хату, в которой ему не жить, а прятаться придется. Погони, воровство, грабеж, перестрелки – всё это больше ему не нужно. Теперь герою уже хочется обрести свой уголок, семью, честно трудиться на родной земле.

Он бросил всё и поехал к Любе в село Ясное, где жизнь бывшего бандита должна была проясниться. Одинокая женщина Люба проживала вместе со своими родителями, и Егора она привезла жить к ним.

«Дом у Байкаловых большой, крестовый. В одной половине жила Люба со стариками, через стенку – брат с семьей. Дом стоял на высоком берегу реки, за рекой открывались необозримые дали. Хозяйство у Байкаловых налаженное, широкий двор с постройками, баня на самой крутизне»[2, с. 9].

Дом Байкаловых большой, крепкий, как и их семья. Домочадцы все дружны между собой, с пониманием относятся друг к другу, хранят семейный альбом и чтят свои традиции, много трудятся. От этого и хозяйство у них в порядке. Семья любит простор и свободу, поэтому и двор у нее широкий.

В семье Байкаловых всегда тепло и светло. Родители Любы изначально не хотели принимать уголовника, боялись его, но все равно приютили и по традиции отправили в баню помыться. Баня – часть дома и двора, место, где омывается тело и очищается душа. После мытья герой словно перерождается и понимает, что вот она – свобода!

Жизнь в этой деревне приходится ему по душе, ведь он и сам вырос в деревне. Здесь Егор влюбляется, находит настоящего друга и решает навсегда остаться в Ясном.

В третий дом Егор отправился по зову собственного сердца: накануне вечером он долго думал, много сомневался и все-таки решился. Поехал вместе с Любой в деревню Сосновку, где находился дом Куделихи.

«Просторная изба. Русская печь, лавки, сосновый пол, мытый, скобленный и снова мытый. Простой стол с крашеной столешницей. В красном углу – Николай – Угодник»[2, с.17].

Впоследствии мы узнаем, что Куделиха – мать Егора Прокудина. Описание ее дома раскрывает нам внутренний мир его хозяйки: мы понимаем, что Куделиха по натуре своей чиста, проста, гостеприимна, а икона в доме – выступает символом ее духовного богатства и веры в Бога.

«Дом – это локус семьи...метонимически сама семья». Вернувшись в родной дом после долгих лет разлуки Егор на какое-то время почувствовал снова себя и Куделиху единой семьей, только вот мать не признала собственного сына, от этого ему стало горько и стыдно.

«Егор встал и вышел из избы. Медленно прошел по сеням. Остановился около уличной двери, погладил косяк – гладкий, холодный. И прислонился лбом к этому косяку и замер»[2, с. 18].

Опираясь на дверной косяк в сенях дома, он вспомнил, как рос в деревне без отца, с матерью и пятью братьями и сестрами. В голодное для семьи время подростком уехал в город. Покинул родную деревню со страшной обидой на людей, на их бессмысленную жестокость. Промелькнуло в голове злосчастное событие, связанное с единственной кормилицей – коровой, Манькой, когда пришла она домой с пропоротым вилами боком. Кто-то просто так, по злобе лишил шестерых сирот пищи.

Потом вспомнил, как вступил в банду. Первым, кого встретил Егор в городе и у кого учился пробиваться к настоящей, красивой жизни, был вор Губошлеп.

«Егор услышал шаги Любы, откачнулся от косяка, спустился с низкого крылечка. Скорым шагом пошел по ограде, оглядываясь на избу. Поехали! – велел Егор»[2, с.18].

Связь с родительским домом не разорвать никогда, а боль и потерянные попросту годы заставляют задуматься человека над своей прожитой жизнью.

Егор Прокудин не имеет дома, поэтому он катастрофически обездолен, осознает всю меру своего несчастья, опустошенно вглядываясь в глаза стоящей напротив постаревшей матери. Став изгнанником, он именно в этот момент осознает свое одиночество, поскольку дом неразрывными узами связывает его с другими людьми – с семьей и родом. Связи с материнским домом и землей были утрачены во многом по вине героя. Почти тридцать лет жизни Егора Прокудина исчезли из повествования как погибшие, похороненные.

В.М. Шукшин избирает случай действительно исключительный: мальчишка принял вора за доброго человека, а потом, распознав обман и грозящую опасность, остался все-таки в воровской среде, которая, пытаясь разрушить добрые начала в натуре Егора, насаждала свой «опыт», свои понятия и философию жизни — цинизм, безверие, жестокость.

В «Калине красной» с мифологемой дома тесно связан образ Земли — дома, первоосновы сюжета и драмы Егора Прокудина. Это образ многозначен, эпичен, восходит в конечном итоге к философским понятиям судьбы и назначения человека в мире.

Связь с домом, семьей утрачена, и автор не дает герою шансов воссоединиться с матерью, в результате вернуться в родной дом не получилось, да и создать своего собственного не пришлось. Но покой он все-таки обретает. Оторванный от родового гнезда, запутавшийся в себе Егор обречен на гибель. И домом для него становится земля, принявшая его.

В данном произведении В.М. Шукшиным мифологема дома семантически расширяется по сравнению с мифологемой дома, изображенной в рассказах сборника «Сельские жители». В «Калине красной» она выступает эмблемой отражения внутренней сущности героев, в системе которых жил, развивался, ошибался и воскресал духовно Егор Прокудин, поэтому автор использует различные синонимы в описании дома, он словно расширяет его пространство: сначала появляется небольшой, в одну комнату *дом – логово* – мирок мерзкий и гадкий, затем появляется большой *крестовый дом* (Байкаловых) – крепкий и дружный, последний дом, в котором оказался Иван, - просторная изба (Куделихи)- уютная и светлая, готовая приютить блудного сына, покинувшего ее так давно.

2.3. Мифологема дома в романе «Любавины»

Роман – эпопея «Любавины» В.М. Шукшина, охватывающий два периода: 20-е и 50-е годы прошлого столетия, открывается описанием семьи и ее дома, откуда мы узнаем, как непросто приходилось жить Любавиным в деревне и строить отношения со своими односельчанами.

Дом в романе представляет собой своего рода пространственную аллегория образа жизни, способа существования, для его жителей он должен быть своим, особым, частным, неповторимым. Эта мысль находит

завершение в прямом отождествлении дома и человека, когда тело человека и интерьер дома сливаются в одной общей плоскости бытия и дом обретает тело, становится зеркалом, отображающим своего хозяина – человека. Так дом Любавиных показывает изолированность, высокомерность и замкнутость большой семьи, отгородившейся от окружающих ее людей.

«Любавиных в деревне не любили. За гордость. Жили Любавины, как в крепости: огромный крестовый дом под железной крышей, вокруг дома – заплот из вершиковых плах. В ограде днем и ночью гремят проволокой два волкодава с красными, злыми глазами» [3, с.3].

В рамках темы дипломного проекта мы обращаем внимание на одного из главных героев романа – Ивана Любавина, так как именно в его жизни мифологема дома занимает важное место.

Вторая часть книги посвящена жизненному пути героя и возвращению в родную деревню с целью устроиться на работу. В самом начале второй книги он приезжает со студентами - специалистами в деревню. Иван долго отсутствовал, многих людей позабыл, всё изменилось. Но герой не изменился: он по-прежнему такой же замкнутый, трудно сходится с людьми, разговоры у него короткие и всегда по делу. Вернулся он с намерением начать жизнь заново, с чистого листа.

Только жить теперь ему придется в доме своего дяди Ефима, так как своего дома у Ивана нет, и практически никогда не было. С шести лет он жил в детском доме, дедушку и бабушку, приютивших родного внука, репрессировали, в деревне было голодно, и дядя не смог его у себя оставить, своих трех сыновей кормить нужно было.

«Дом у Ефима большой, светлый. В комнатах - в горнице и в прихожей – не нарядно, но чисто. Когда в городе, бывало, Ивана охватывала беспричинная глухая тоска, когда он мучился без сна на узкой койке в общежитии, ему мерещился такой вот дом – просторный, уютный, с крашеными полами» [4, с.15].

Долгое пребывание в доме дяди рождает в голове Ивана Любавина мысль о том, что дом – это не просто помещение, где находится и живет человек, это нечто большее, то, что должно стать уютным укромным уголком, который подарит покой, исцеление души от боли и силы для того, чтобы, упав, подняться с колен и двигаться вперед.

«Иван прошелся по комнатам, посмотрел фотографии незнакомых людей, сел. Все-таки ужасно приятно иметь еще на земле уголок, куда можно приехать, сесть и слушать, как тикают ходики, и ни о чем почти не думать - Устал я, наверно, в этих городах, намыкался» [4, с. 15].

Мысль о доме постепенно стала превращаться в своего рода мечту, которую можно осуществить в любой момент, но Иван не торопится, для него построить дом все равно, что построить новую жизнь, изменить свою судьбу, так же непросто. Его пугают ошибки прошлого и возникшее внезапно чувство любви к Марии Родионовой.

«За всю жизнь у Ивана не было не только своего дома, но даже угла, куда можно было бы прийти и делать все, что хочется, и чтоб тебя никто не одергивал, не косился. Как подхватила его семи лет суетливая казенная жизнь, как закрутила, так крутит до сей поры. Детдом, интернаты, казармы, блиндажи, окопы, рабочие общежития. Даже когда женился, и то жил, как в общежитии – пять человек в одной комнате. И как-то свыкся с этим – как будто, так и надо. И вдруг, оказывается, можно построить свой дом над рекой, можно прийти вечером, лечь, закрыть глаза – отдохнуть. Вместе с домом, вернее, в доме он видел и Марию»[4, с.54].

Дом – не просто место обитания, прежде всего, это способ бытия человека в мире, вполне определенный, индивидуальный, он должен быть непременно построен самим своим обитателем вручную. По мнению жителей села Баклань, каждый человек должен построить хотя бы один дом на земле.

«Строится народишко шибко. Прямо, как блины пекут, - дом за домом. Не успеешь оглянуться – уж дом стоит. Начинайте строиться, место вам Николай отведет хорошее – какое сами выберете. Строиться

лучше вместе – легче. Рубите крестовый дом на два семейства и живите. К первым снегам дом будет уже под крышей стоять. А окосячить там, печку сбить, отштукатурить – это плевое дело» [4, с. 56].

По наказу старейшины семьи Любавиных Ефима построить собственный дом на две семьи, Иван с братом Павлом по деревенской традиции отправились за срубом.

Спустя время они построили такой дом, но радость он так и не принёс ни одному, ни другому, так как жить в нем пришлось двоим. Братья, создавая дом, мечтали о большой семье, жене – хозяйке, хранительнице семейного очага и детях, которые продолжили бы род Любавиных, но ничего не вышло, возлюбленных уводили под венец другие мужчины.

Для Ивана было важно построить свой собственный дом, и он его построил. Мечта, которая не давала покоя, была воплощена в реальности.

«Может быть, детская цепкая память схватила на всю жизнь образ дома, может быть, он его выдумал, этот дом, но дом был точно такой. Родина... Что-то остается в нас от родины такое, что живет в нас всю жизнь, то радуя, то мучая, и всегда, кажется, что мы ее, родину, когда-нибудь еще увидим. А живет в нас от всей родины или косогор какой-нибудь, или дом, или отсыревшее бревно у крыльца, где сидел когда-то глухой весенней ночью и слушал ночь»[4, с. 59].

Дальнейшая судьба героя в романе неизвестна, но есть большая вероятность, что дом, построенный Иваном, в ближайшее время приобретет своих жителей, которые смогут вдохнуть в него жизнь и сохранить его в целостности на долгие годы.

Для семейства Любавиных дом выступает опорой в жизни, местом утешения и спасения, его обязательно нужно построить самому на земле такова их традиция; дом также выступает носителем их рода, умирает семья – умирает и дом (разрушена изба Марии и Егора) и новой точкой отсчета (жить с чистого листа начинает Иван, построив свой собственный дом).

Итак, проанализировав роль мифологемы дома в произведениях разных жанров, мы пришли к следующим выводам, традиционная мифологема дома в творчестве писателя - деревенщика усложняется, для описания он использует не любой дом, а лишь тот, который стоит на земле и построенный вручную человеком, именно такая модель дома по В.М. Шукшину является способом выражения внутреннего мира.

Через быт крестьянина автор хочет показать, что дом - это живой источник, в котором громадный жизненный опыт человека воедино сплавляется с его врожденным эстетическим чувством. Именно Василий Макарович Шукшин передал некую связь дома и своего хозяина в своих произведениях, мифологема дома повторяет, представляет, продолжает человека в мире, потому и становится возможным соответствием, переходящее в почти портретное тождество человека и родового гнезда.

Будучи отражением человека в мире, мифологема дома становится его образом и подобием, она одухотворена и неразрывно связана с героем, притягивает его к себе, хранит память о его прошлом, заставляет вернуться к истокам.

Глава III. Мифологема дороги и ее реализация в прозе В.М.Шукшина

3.1. Мифологема дороги в рассказах «Игнаха приехал», «Стёпка», «Змеиный яд» сборника «Сельские жители»

В рассказе В.М. Шукшина «Игнаха приехал» мифологема дороги играет важную роль, так как именно она приводит главного героя Игнатия Байкалова в родную деревню к своим родителям, к истокам: проделав долгий путь, он оказывается дома.

«В начале августа в погожий день к Байкаловым приехал сын Игнатий. Из дому вышел квадратный старик с огромными руками. Тихо засмеялся и вытер рукавом лицо. Игнашка! – сказал он и пошел навстречу сыну. Глядели друг на друга и не могли наглядеться»[1, с. 45].

Старики Байкаловы ждали сына в гости, но после его приезда отец понял, что долгожданная встреча, которая обещала стать большим праздником для всей семьи, оказалась разочарованием. Игнатий отказался от труда на земле, стал борцом в цирке. В городе у него была хорошая квартира, были друзья, деньги, красивая жена... Отец не узнал своего сына, подумал о том, что город очень сильно изменил его, да и деревенские традиции были им благополучно забыты, жизнь семьи уже не волновала, важным для него теперь является спорт.

Завершающей, ключевой в рассказе сценой выступает путь отца и сыновей к речке Катунь и возвращение по деревенской дороге обратно домой. Шагая по дороге, отец грустил и молча о чем-то думал, скорее всего, ему было больно и обидно, ведь его старший сын Игнатий, вылетев из родного гнезда, превратился в человека высокомерного и даже немного грубого, родная деревня стала для него лишь местом для отдыха и укрепления физической силы. И теперь поговорить с сыном не о чем, у него другое видение мира –городское.

«Сын приехал какой-то не такой. В чем не такой? Сын как сын, подарки привез. И все-таки что-то не то.

— Чего он? — Игнатия не на шутку встревожило настроение отца.

— Так... Ждал тебя долго. Сейчас пройдет. Песню спой с ним какую-нибудь. — Васька улыбнулся.

— Какую песню? Я их перезабыл все. А ты поешь с ним песни?

— Да я ж шутейно. Я сам не знаю, чего он... Пройдет» [1, с. 47].

Дорога в рассказе выступает эмблемой духовного размежевания родных людей, символическим местом разрешения наболевших вечных вопросов, разочарования, ведь, несмотря на то, что Игнатий и его отец вместе шагали по одной дороге, пути их духовные кардинально отличались, сын изменился не в лучшую сторону и сам не понимал того, что духовно оскудел, а отец, проживший всю жизнь в деревне, с непоколебимой гармонией внутри, понимал, что пропасть между ним и сыном стала огромна, непреодолима.

В другом рассказе, вошедшем в сборник «Сельские жители», «Змеиный яд», мифологема дороги (пути) несет несколько иную коннотацию: дорога здесь не является местом воспоминаний, размышлений, разочарований. В данном произведении мифологема выступает в качестве эмблемы поиска с преградами, необходимого для того, чтобы герой, пройдя все испытания, помог своему самому родному человеку освободиться от страшной физической боли.

Максиму Волокитину пришло в общежитие письмо от матери «Сынок, хвораю. Разломило всю спинушку и ногу к затылку подводит – радикулит, гад такой. Посоветовали мне тут змеиным ядом, а у нас нету. Походи, сынок, по аптекам, поспрошай, может, у вас есть. Криком кричу – больно. Походи, сынок, не поленись» [1, с. 49].

Итак, герой отправился на поиски чудодейственного средства, но везде ему одинаково отвечали, что такого лекарства нет. Он шагал от одной аптеки до другой и так целыми днями, проходить приходилось большие расстояния, выслушивать грубости со стороны продавцов, да и срочность доставки

противоядия заставляла сильно беспокоиться. Потом он пришел к мысли о том, что даже если он найдет этот редкий злополучный змеиный яд, то ему без рецепта его все равно не продадут. Стал думать, где добыть рецепт. После долгих поисков, благодаря старому знакомому, змеиный яд он все же нашел.

Итак, дорога в рассказе выступает символом жизненного испытания, которое не страшит героя, а, наоборот, закаляет его стойкость и характер. Дорога – это путь взросления, нравственного воспитания. Сельский парень не сдается, преодолевает преграды и помогает родному человеку пережить недуг.

Третий заключительный рассказ сборника, «Стёпка», повествует о сельском парне, который вернулся из тюрьмы домой. Весной *«в задумчивый хороший вечер, минуя большак, пришел к родному селу Степан Воеводин. Пришел с той стороны, где меньше дворов, сел на косогор, нагретый за день солнышком, вздохнул. И стал смотреть на деревню. Он, видно, много отшагал за день и крепко устал»*[1, с. 54].

Пришел он домой, у сарая встретился со своим отцом Ермолаем, обрадовались долгожданной встрече, сидя на завалинке, разговорились о доме и о годах Степана, проведенных в тюрьме, но праздник для Степана закончился быстро: его вновь арестовал местный участковый. Оказалось, что сельский парень сбежал из тюрьмы, не отсидев положенного срока, хотя оставалось ему всего три месяца. *«Степан шагал, засунув руки в карманы брюк, узнавал в сумраке знакомые избы, ворота, прясла... Вдыхал знакомый с детства холодок, задумчиво улыбался»*[1, с. 56].

В последнем рассказе через мифологему дороги реализуется мотив возвращения к начальной точке: в завязке рассказа дорога приводит героя домой, в родные места, а в конце – вновь возвращает в тюрьму. Здесь дорога – это путь блужданий, который призывает идти по жизни вперед, а на деле получается, что отбрасывает на два шага назад, в беспросветную тюремную камеру.

Таким образом, в проанализированных нами рассказах В.М. Шукшина мифологема дороги выступает в трех вариантах: *дорога – разочарование, дорога – испытание и дорога – блуждание*. Каждый из них в тексте реализуется по-своему, но именно через образ дороги раскрываются характеры героев, их мысли, чувства. Мифологема дороги помогает отследить жизненный путь молодых сельских парней и понять, смогут ли они сохранить свой духовный мир в первоначальной красоте, усовершенствовать, обогатить его, или всё-таки оступятся, забудут свои корни, зазнаются и предадут не только близких людей, но и самих себя.

3.2. Мифологема дороги в киноповести «Калина красная»

Мифологема дороги (пути) выступает одной из основных мифологем в повести «Калина красная», так как именно выбор дороги, сомнение, внутренние терзания, отказ от былой жизни решают судьбу главного героя. Семантически эту мифологему можно определить, как дорогу духовных блужданий.

Начало произведения уже открывается дорогой, по которой освобожденный вор перемещается от былой тюремной жизни к жизни обычного честного человека.

На первых страницах повести планы Егора Прокудина нам неизвестны, лишь только потом, после прочтения нескольких страниц, мы понимаем, что уголовник не просто приобрел долгожданную свободу, но и получил возможность возродиться заново. *«Егор достал из кармана пачку денег, показал шоферу и пошел садиться рядом...Волга поехала, а Егор весь отдался движению. Кончился поселок, выскочили на простор».*[2, с. 3].

Березки, стоящие по краям дороги, которые обнимает Егор Прокудин, также символизируют не только приход весны, но и воскрешение героя.

«Егор вышел из машины. Вокруг был сплошной березовый лес. И такой чистый белый мир на черной еще земле, такое свечение!...Егор быстро

вернулся к машине. Все теперь было понятно. Нужен выход какой-нибудь. И скорее. Немедленно. – Жми, малыш, на весь костыль. А то у меня сердце сейчас из груди выпрыгнет: надо что-то сделать» [2, с.3].

Этой фразой Прокудин хотел сказать, что в жизни своей нужно что-то кардинально поменять. Он не поехал в деревню, попросил шофера остановиться в областном городе, расплатился и отправился в путь.

Шел один по дороге к окраине города на хату, повидаться со своими друзьями.

Веселье, которому предается Егор на воровской малине, надрывное, истерическое. Попытка устроить в городке на свои деньги пьяный громкий загул кончается его ночным бегством, очень уж убог и противен для Егора вид собранных «для разврата» людей. В нем борются его крестьянская закваска и искореженная воровской жизнью натура.

Егор, отвлекая преследовавших банду людей, отрывается от них и попадает на дорогу, которую огибает старое кладбище. Дорога его не зря привела к могилам, ведь именно это жуткое место помогло герою окончательно осознать, что жизнь коротка, а он так ничего и не видел, не познал. В представлении славян дорога – это «место, где проявляется судьба, доля, удача или неудача человека», вот и для Егора кладбище послужило своего рода знаком, который предвещал ему то, что воровская жизнь рано или поздно приведет его именно сюда, на это самое место. Оградки могил покойников, тени крестов напугали его, и он со всех ног побежал по дороге навстречу неизвестности.

Самое трудное для него — обрести душевный покой: «*Душа у меня... наскипидаренная какая-то*» - так говорил Егор Прокудин. Он оказался на периферии двух дорог: воровской и праведной, по двум пойти нельзя, придется выбирать, стоя на распутье ему следует понимать, что только одна из дорог сможет дать душевный покой, а другая, наоборот, его отнять.

Какую выбрать дорогу, чтобы не ошибиться. К прошлой жизни возвращаться нет смысла, понимает он, ходить по краю очень опасно,

преступность приведет либо в тюрьму, либо в могилу, остаётся дорога честная - жить и трудиться во благо людей, именно ее он и выбирает.

Дорога честная сводит его с деревенской красавицей Любой. Она помогает Егору забыть себя и с ней он начинает жить заново.

Постепенно он все больше понимает, что не того просила его душа. *«Я эти деньги вонючие... вполне презираю»*. За все в своей жизни приходится платить, за вранье Егору пришлось пережить ощущение изгойства среди нормальных людей.

«Я бы не хотел врать. Мне всю жизнь противно врать. Я вру, конечно, но от этого только тяжелей жить. Я вру и презираю себя. И охота уж добить свою жизнь совсем, вдребезги, только бы веселей и желательнее с водкой» [2, с. 18].

Тяжелейшим испытанием оказалась встреча с брошенной им матерью, подслеповатой старушкой Куделихой. Прокудин не проронил ни слова, только присутствовал при разговоре Любы и матери. От всей его яркой, рискованной, временами богатой и вольной жизни ничего не осталось в душе, кроме тоски.

В облике Егора Прокудина постоянно подчеркивается его «запаленность» дорогой непростой жизни: *«Ты, как конь в гору только еще боками не проваливаешься. Да пена изо рта идет. Упадешь ведь. Запалишься и упадешь»*, — так говорит ему Люба. Запаленность не дает герою быть до конца свободным.

Вся судьба Егора погибла – в этом все дело, и неважно, умирает ли он физически. Другой крах страшнее – нравственный, духовный. Автору необходимо довести судьбу героя до конца. До самого конца.

И дело не в одном авторском намерении. К гибели героя вела логика произведения и судьба, и даже характер. Дорога, по которой шагнул Егор Прокудин по жизни, как-то резко прерывается, словно он сам неосознанно, а может и осознанно ищет смерти.

Убивают его мстительные бандиты, несмотря на то, что положительные добрые люди пытались ему помочь. Он не предвидел такого финала жизни, хотя чувствовал, но не смог застраховать себя от трагической случайности.

«Не быстро и не тихо, а ровным шагом Егор Прокудин двигается по только что вспаханной им пашне навстречу своей смерти. Идет, зная, к чему идет» [2, с.32].

Идет, сначала отправив прочь своего подручного на пахоте, чтобы не был свидетелем того, что сейчас неминуемо произойдет, чтобы человеку, к судьбе Прокудина, никак на причастному, не грозила какая-то опасность, какие-то неприятности.

Звучно и продолжительно раздаются удары кирзовых сапог Прокудина по деревянным мосткам, когда он выходит из тюрьмы на волю, но вот он почти неслышно, но в таком же ритме шагает по пашне с воли навстречу своей смерти, и круг замыкается.

«И лежал он, русский крестьянин, в родной степи, вблизи от дома... Лежал, прикинув щекой к земле, как будто слушал что-то такое, одному ему слышное. Так он в детстве прижимался к столбам» [2, с. 32].

Мифологема дороги – выбора правильного пути в заключение повести выступает конечной точкой в жизни главного героя. Это последний путь, он ведет к его гибели. Отголоски прошлого не дают шанс бывшему заключенному начать жить как все обычные люди, он обречен, его гибель выступает как одна из возможных расплат за допущенные им когда-то ошибки.

3.3. Мифологема дороги в романе «Любавины»

В первой части книги сын Егора и Марии Ваня Любавин изображен ребенком, в возрасте шести лет, оставшись сиротой, он был отправлен на воспитание в детский дом, дальнейшая его судьба читателю неизвестна,

лишь во второй части романа на первых страницах появляется взрослый Иван. Под предлогом устройства на работу, он приезжает из города в деревню к родным корням. Из близких людей практически никого не осталось, только два дяди по отцовской и материнской линии и братья Любавины, именно они проживали в Баклане, там, где когда-то родился и он.

«Ехали вместе шестеро: четыре парня и две девушки. Парни – трое – держались солидней, только очень много острили. Четвертый же был все время как-то на отшибе, молчал. Он был старше всех и победнее одет. И вещичек с собой вез мало: небольшой потрепанный чемоданишко и демисезонное серое пальто. Когда знакомились в Москве, этот молчаливый, подавая крупную рабочую руку, говорил кратко: - Иван» [4, с. 3].

Дорога для шофера Любавина не показалась долгой, так как очень сильно хотелось ему увидеть свою родную деревушку. Воспоминания теребили душу, казалось, что не так уж много лет прошло с тех самых пор, как покинул свой дом. Но компания молодых людей, сопровождавшая его всю дорогу, не давала остаться наедине со своими мыслями.

По приезду молодым специалистам пришлось прогуляться по улице в райком, где Иван встретился с Кузьмой Николаевичем Родионовым – человеком, который отчасти был виноват в том, что несчастно сложилась судьба Любавина, рано лишившегося своих родителей.

Иван приехал не для того, чтобы узнать, почему так сложилась его жизнь, и кто виноват в том, что он остался один, это далеко в прошлом, для него теперь становится важным его будущее.

Он вернулся для того, чтобы поменять свою жизнь на родной земле, найти душевный покой и земное счастье. В городе у него семья распалась, и теперь он попытается пустить корни в деревне, путь исканий продолжается, будут на его пути и разочарование, и сожаление, но Баклань он уже не покинет, и это решение он принимает в дороге, по которой шагает с дядей в баню, неожиданно вспоминая о том, что его когда-то увезли из родного дома.

« - Чего задумался, Иван?»

- Так...Интересно: мне кажется, я помню всё это.

Пошли огородом в баню. Иван шел за дядей, трогал рукой сухие будылья подсолнухов... Наклонился, поднял застарелый огурец – семенник, понюхал. Шершавый, с коричневой полопавшейся кожей, огурец издавал запах сырой огородной земли – пресный, с гнильцой.

- А зачем он меня тогда в приют увез? – спросил вдруг Иван»[4, с. 19].

Дорога в романе – это направление жизни Ивана, путеводная звезда, маршрут, который помогает двигаться в правильную сторону, именно в дороге Любавину младшему приходят в голову важные мысли и происходят главные события: по пыльной деревенской дороге приходит на кладбище впервые посмотреть, где покоится его мама, и на ее могиле он размышляет о человеческой смерти. Мифологема дороги выступает в данной ситуации философской эмблемой осознания своей обездоленности, своего одиночества, именно на кладбище он понял, отчего характер угрюм и неприветлив, просто слова мама ему незнакомо, ее любви и ласки он не знал.

«И ничего нельзя сделать. Что под холмиком лежит его мать – это как-то не доходило до него. Он не чувствовал этого слова – мать. Сделалось грустно»[4, с.32-33].

Шагая по дороге к дому Родионовых, он продумывает признание в любви Марии и вызывает запиской ее на дорогу, чтобы сказать о своих чувствах, но чувства его в эту ночь были высмеяны девушкой. Дорога в данной ситуации не щадит героя, она приносит ему разочарование, обиду, сердечную рану. Отвергнутое чувство нанесло сильный удар по самолюбию, но Любавин отступаться не намерен.

«Мария засмеялась. Смеялась негромко, весело, в нос. Иван пошел прочь от нее. Стало невыносимо тяжело и стыдно. Шагал и думал: Ну ладно. Это вы над Любавиными смеетесь? Ладно» [4, с. 56].

Не успев забыть после отвергнутой любви, Ивану поступает предложение от родни поставить дом в деревне – его мечту, и он соглашается, по дороге в поселок вместе с братом мечтают о собственном

уголке, о семье. Мифологема дороги раскрывается через реализацию жизненного плана Любавина – построить дом.

« - Знаешь, где поставим? - Где?

- У реки. Знаю одно местечко...над обрывом. Красотень! Летом, например, я приехал с работы и ты приехал...Так? Взяли бутылочку, поставили ее в сенцы, а сами на реку с неводом – рядом! Добыли на пару сковородок, твоя или моя жена поджарит...

- Нету их, вот беда. Будут! – твердо сказал Пашка. - Нашел об чем горевать» [4, 58].

В заключительной части романа Иван по дороге увозит на вокзал свою возлюбленную обиженную на отца Марию, которая от отчаяния бежала из дома. На вокзале он в тайне отдал ее билет учителю, а сам забрал и увез девушку в деревню.

По вине Марии умирает ее отец Кузьма Николаевич от сердечного приступа. Его похороны завершают произведения. По дороге идет Иван Любавин и несет с несколькими крепкими мужчинами гроб Родионова, провожая его в последний путь, отдает долг усопшему. В дороге и во время спуска гроба в могилу, он снова думает о быстротечности жизни и о смерти, которая, преследуя, внезапно настигает каждого.

В заключение романа дорога выступает для Ивана Любавина источником дум о завершении человеческого существования. Закончилась дорога, прошли похороны, и терзающие его философские мысли о ценности жизни рассеялись, и пришло, наконец, душевное спокойствие, умиротворение.

«Иван навалился грудью на железную оградку, долго смотрел на могилы... Он ждал, что тут сейчас много будет думаться, а тут ни о чем не думалось. Просто хотелось стоять и смотреть. Как – то чисто, хорошо было в этот час на земле. Покойно» [4, 153].

В романе «Любавины» мифологема дороги выступает эмблемой жизни человека, она реальна, и в тоже время абстрактна, по ней движется каждый

из героев. Обрывается человеческая жизнь - заканчивается его дорога, она больше не является путеводителем. С нее можно свернуть, оступиться, а можно встать на истинную правильную, ту, что способна подарить душевный покой.

Дорога жизни Ивана не была легкой никогда: убийство отцом матери, отрыв от семьи, детский дом, тюрьма, развод, насмешки над его искренним любовным чувством, замужество возлюбленной, смерть Родионова – ничто не смогло сгубить его как человека, наоборот, характер деревенского мужчины только закалялся сильнее, ведь он представитель и продолжатель знаменитого рода Любавиных – гордых, сильных, непоколебимых, ни от кого независимых и всегда борющихся до конца.

Таким образом, подводя итоги данной части исследования, можно сделать следующие выводы:

- мифологемы дома и дороги в прозе В.М. Шукшина представляют собой очень сложные образы, которые непосредственно связаны с главными героями рассказов, повести и романа.

- семантическая наполненность мифологем дома и дороги проявляется через ее связь с теми образами и мотивами, с которыми они непосредственно связаны, и через которые закономерно выражаются.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем итоги работы.

Обращение к изучению мифопоэтики как области современного литературоведения актуально и в настоящее время, так как мифопоэтические тенденции, имеющие яркое отражение в русской литературе, привлекают внимание не только сами по себе, но и воссоздают многомерность и полифоничность человеческого сознания, с одной стороны, индивидуально-авторского, с другой – читательского.

Миф – это то, без чего человеческая жизнь невозможна. В современном обществе появляются многообразные и по содержанию, и по форме мифы. Константой, устойчивой единицей мифа является мифологема, в которой раскрывается особое состояние общественного сознания и общественной психологии. В мифологеме отражается социальный порядок, и в этом своем качестве она может быть концептуальным обоснованием поведения людей в данном обществе.

Мифы и мифологемы всегда распознаются людьми, они суггестивны. Поэтому их роль в жизни общества и личности достаточно велика, что подчеркивается их многообразными социальными функциями. Мы пронаблюдали, как менялось представление о мире в разные эпохи жизни человека; узнали о том, что существует большое количество мифологем, среди которых в качестве особо знаковых выделяется две – дом и дорога.

Дом и дорога – ключевые категории отечественной культуры; для русской ментальности именно эти мифологемы стали своеобразным источником этнического потенциала, вобрав в себя основные культурные знания и закрепив нравственно-эстетический кодекс поведения человека.

В своей работе мы провели исследование по специфике реализации мифологем дома и дороги в прозаических произведениях Василия Макаровича Шукшина, в которых в полной мере были отражены разнообразные черты русской деревни, а организация художественного

пространства ориентирована не на научное, а на мифопоэтическое представление о мире.

В свете мифопоэтических представлений дом – это место, где начинается и заканчивается жизнь. Он вмещает в себя память и забвение, по капле отдает человеку прошлое.

Если в произведениях Василия Макаровича Шукшина речь идет о доме, значит, мифологема сопровождается образами и мотивами памяти человека, переноса характера человека на жилище, одухотворения, оживления дома; дом может сам выступать как персонификация человека.

За мифологемой дома в прозе стоят не просто конкретные понятия, а предельно расширенные, обрастающие множеством смыслов. Например, в рассказах сборника «Сельские жители» дом выступает не только как жилище, местообитание, но и как быт и стиль жизни, надежный и привычный, устоявшийся уклад, традиции семьи, что ярко выражается в произведении «Игнаха приехал». А для героя романа «Любавины» характерна сокровенная мечта о доме, как о месте, где будут находиться самые близкие люди, которые всегда любят и ждут.

Дорога – символ единения человека с миром, символ жизненного пути, пути души в загробный мир, особенно значимый в переходных ритуалах; место, где проявляется судьба, доля, удача человека. Дорога соотносится с путем души в потусторонний мир.

Семантическая наполненность мифологемы дороги в прозе Шукшина сложнее, так как в произведениях писателя-деревенщика описание дороги практически всегда раскрывается через мотивы человеческих поисков, блужданий, разочарований, испытаний, желаний, воспоминаний, которые в конечном итоге приводят героя к переосмыслению своей жизни или говорят ему о приближающейся смерти.

В повести «Калина красная» Егору Прокудину сначала дорога помогла осознать неправильность своего бытия, дала шанс исправить ошибки криминального прошлого, но затем все-таки лишила возможности жить

дальше: по дороге он шел с окровавленной раной, предчувствуя близкую смерть. Для Максима Волокитина из рассказа «Змеиный яд» дорога становится испытанием: преодолев длинный путь, обойдя целый город, он достигает своей цели. Роман «Любавины» открывается описанием дороги, вернувшей в родную деревню героя, который не по своей воли давно покинул ее, дорога для Ивана была испытанием, разочарованием, воспоминанием, желанием перемен.

Таким образом, Василий Макарович Шукшин наполняет рассматриваемые ключевые мифологемы особым содержанием в соответствии с авторской мировоззренческой системой, непосредственно связывая их с человеком и его внутренней природой, бытием в целом, раскрывая читателю значимость дома и дороги в жизни деревенского мужика – подлинного русского крестьянина.

Список использованной литературы

I

1. *Шукишин 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](http://www.litmir.net) . 14 Nov. 2013 09:31:34.
2. *Шукишин В.М.* Калина красная Русская проза [Электронный ресурс]. - Электрон. Текстовые, граф., зв. дан. и прикладная прогр. (28304 bytes). - М.: ГПНТБ РФ, 2000. - Режим доступа [http:// www. litmir.net](http://www.litmir.net). 23 Dec. 2013 11:31:34.
3. *Шукишин В.М.* Любавины: Роман. Книга вторая. Рассказы/Составление и комментарии В. Горна. – Барнаул, Алтайское книжное издательство,1988. – 384 с.
4. *Шукишин В.М.* Любавины: Роман. Книга первая. Рассказы/Составление и комментарии В. Горна. – Барнаул, Алтайское книжное издательство,1988.

II

5. *Афанасьев А.Н.* Происхождение мифа [Текст]: статьи по фольклору, этнографии, мифологии /А.Н. Афанасьев. – Москва: Издательство «Индрик»,1996.- 640 с. – Библиогр.: с.145-148.
6. *Апухтина В.А.* Проза В. Шукшина [Текст]: монография / В.А. Апухтина. - Москва: Высшая школа, 1981. - 94 с. - Библиогр.: с.87-90.
7. *Барт Р.* Мифология[Текст] / Пер. с фр. / Р. Барт – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. – 320 с.- Библиогр. 225-230.
8. *Бинова Г.* Творческая эволюция В.Шукшина: Нравственно-философские искания и жанрово-стилевые особенности художественной системы. [Текст] / Г. Бинова.– Москва, 1990 г.- с.406 – Библиогр.: с. 308-322.
9. *Вертлиб Е. В.* Шукшин и русское духовное возрождение. [Текст] / Е.В. Вертлиб. - Нью-Йорк, 1990. – 360 с.- Библиогр.: с. 170-180.

10. *Вилисова Т.Г.* Миф как метаязык литературы 20 века. [Текст] / Т.Г. Вилисова. – Пермь, 2001. – 268 с. – Библиогр.: с. 100 -120
11. *Горн В.Ф.* Василий Шукшин: Личность. Книги. [Текст] / В.Ф.Горн - Барнаул: Алтайская книга, 1990.- 288 с.- Библиогр.:200 - 228 с.
12. *Горн В.Ф.* Василий Шукшин: Штрихи к портрету.[Текст] / В.Ф. Горн - Москва: Просвещение, 1993. – 127 с. – Библиогр.: с. 118-125.
13. *Горн В.Ф.* Шукшинские чтения: Статьи, воспоминания, публикации. В 2 частях[Текст]/ В.Ф. Горн. - Барнаул: Алтайская книжка, 1990.- 288 с. – Библиогр.: с. 228-235.
14. *Гуревич, П.С.* Мифология наших дней [Текст] / П.С. Гуревич // Свободная мысль. – 1992. – № 11. – с. 43-53.- Библиогр.: с.45.
15. *Доброва, Е.В.* Популярная история мифологии [Текст]/ Е.В. Доброва – Москва: Вече, 2003. – 510 с.- Библиогр.: с. 88-100.
16. *Долгополов Л.* На рубеже веков. О русской литературе конца 19 – начала 20 веков [Текст]/ Л. Долгополов – Ленинград, 1985.-480 с.- Библиогр. с.400
- 17.*Елистратов В. С.*Словарь языка Василия Шукшина [Текст]/ В.С. Елистратов - Москва, 2001. – 120 с.- Библиогр. с. 45-55.
18. *Есин А. Б.* Художественное время и художественное пространство [Текст] // Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – Москва, 1998 г. – 320 с.- Библиогр. с. 69-87.
- 19.*Емельянов Л.* Василий Шукшин: Очерк творчества. [Текст]/ Л. Емельянов: монография. – Ленинград.: Худож. лит. 1983. – 152 с.- Библиогр. с. 120-136.
- 20.*Залыгин С.* Герой в кирзовых сапогах [Текст] // С. Залыгин: Шукшинские чтения. Барнаул, 1989. Вып.2 5. Залыгин С. Трифонов, Шукшин и мы // Новый мир. 1991. - №11 с.- 43-53.- Библиогр.: с.45.
21. *Карпова В.М.* Талантливая жизнь: В. Шукшин – прозаик [Текст] - Москва.: Советский писатель, 1986.- 300 с.- Библиогр.: с. 189-204.
- 22.*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

23. *Козлова С.М.* Поэтика рассказов Шукшина [Текст]– Барнаул: Алт. кн, 1992.-114 с.- Библиогр.: с.66-87.
24. *Коробов В. И.* Василий Шукшин [Текст] /В.И. Коробов - Москва: Современник, 1988. -286с.- Библиогр.: с. 114.
- 25.*Коробов В.И.* Василий Шукшин. Творчество. Личность. [Текст]- Москва: Сов. Россия, 1977. -192 с.- Библиогр.: с. 110-125.
26. *Кострова Л. Г.*Мгновения жизни [Текст] / Л. Кострова - Москва: Молодая гвардия, 1989. -204 с.- Библиогр.: с. 110-123.
27. *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.
28. *Кукарина В. А.* В. М. Шукшин в школе. Нравственная концепция в рассказах Шукшина [Текст] / В.А. Кукарина – Москва, 1998. – 324 с. – Библиогр. с.13-15.
29. *Лихачев, Д.С.* Поэтика литературы средневековья [Текст]/ Д.С.Лихачев// Историческая поэтика русской литературы - Санкт-Петербург, 1999 - с. 299.- Библиогр.: с. 146-281.
30. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. [Текст] / А.Ф.Лосев – Москва, 1991. – 125 с.- Библиогр.: с.34-56.
31. *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.
32. *Марков В.* Миф: повествование, образ и имя // Литературное обозрение. [Текст] – Москва, 1990. – №3. с. 36.
33. *Марьин Д.* Актуальные проблемы изучения творчества В.М. Шукшина [Текст] / Д. Марьин: монография – Москва.: Издательство Lambert Academic Publishing , 2012 г. - 144 с.- Библиогр.: с. 99-103.
34. *Мишучков А.А.* Специфика и формы мифологического мышления [Текст]/ А.А. Мишучков // CREDO. 2001. №3 (27). С.50-60.
35. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа [Текст] / Е.М. Мелетинский. 3-е изд. доп. - М.: Вост. литература, 2000. -407 с.- Библиогр.: с. 200-408.

36. *Менар Р.* Мифология в древнем и современном искусстве. [Текст] / Р.Менар – Москва, 2000. – 160 с.- Библиогр.: 38-67.
37. *Нямцу. А.Е.* Миф и легенда в мировой литературе: Творческие и историко-литературные аспекты традиционализации. [Текст] /А.Е. НямцуЧ.1. – Черновцы: ЧГУ, 1992. – 89 с.- Библиогр.: с.17-37.
38. *Овчаренко А.И.* От Горького до Шукшина. [Текст] / А.И. Овчаренко - Москва: Современник, 1982. -494 с. - Библиогр.: с.160 .
39. *Панов Г. Н.* Непросто говорить о Шукшине: Лирический венок поэтов России [Текст] / Г.Н. Панов - Барнаул: Алт. кн, 1991. -159 с.- Библиогр.: с. 115.
40. *Петрова М.* Образ дома в фольклоре и мифе [Текст]// Эстетика сегодня: состояние, перспективы – Санкт-Петербург, 1999. – 59 с. –Библиогр.: с. 33.
41. *Руднев В.П.* Словарь культуры 20 века. [Текст] / В.П.Руднев – Москва, 1997. – 450 с.- Библиогр.: с.230.
42. *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
- 43.Словарь литературоведческих терминов[Текст] / Под ред. *Л.И. Тимофеева.* – Москва, 1974.- 346 с.- Библиогр.: с. 300-302.
- 44.*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). 30oct. 2013 15:31:34.
45. *Толченова Н.П.* Василий Шукшин, его земля и люди: Лит.заметки.[Текст]/ Н.П. Толченова - Барнаул: Алт. кн, 1980. -206 с.- Библиогр.: с. 116.
46. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. [Текст] / В.Н. Топоров – Москва, 1995.-165 с.- Библиогр.: с. 77-85.
47. *Топоров В.* Путь. //Мифы народов мира: Энциклопедия. [Текст] /В. Топоров - Москва,1997.Т.2. – 220 с.- Библиогр.: с. 58-64.

48. *Фрейдентберг О.М.* Миф и литература древности [Текст]/ О.М. Фрейдентберг–Москва, 1980. – 187 с.- Библиогр.: с. 88-91.
49. *Цветов Г.А.* Русская деревенская проза / Г.А. Цветов //Эволюция, Жанры, Герои [Текст]– Санкт-Петербург, 1992 г. – 34 с.- Библиогр.: с.14-18.
50. *Цивьян Т.* Дом в фольклорной модели мира / Т. Цивьян //Семиотика культуры. Труды по знаковым проблемам [Текст] - Тарту, 1988. № 10. Вып. 463 с.
51. *Черепанова О.А.* Путь и дорога в русской ментальности и в древних текстах [Текст] / О.А. Черепанова //Сборник научных статей - Петрозаводск, 2000 г. – 87 с.- Библиогр.: с. 51.
52. *Черников А.П.* Концепция мира и человека [Текст]/ А.П. Черников - Калуга, 1995. - 232с.- Библиогр.: с.186-190.
53. *Чувакин А.А.* Филологическое шукшиноведение. Личность В.М. Шукшина. Язык произведений В.М. Шукшина [Текст]/ А.А. Чувакин - Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004. – 25 с.- Библиогр.: с. 13-15.
54. *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.
55. *Щукин В.* Дом и кров в славянофильской концепции. Культурологические заметки. [Текст]// В. Щукин – Москва. Вопросы философии 1990. № 1. с. 17.
56. *Щепанская Т.Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX-XX вв. [Текст]/ Т.Б. Щепанская. – Москва: «Индрик», 2003. – 528 с .- Библиогр.: с. 500-528.
57. Энциклопедия в 2 томах Мифы народов мира [Текст]– Москва, 1982. – 267 с.- Библиогр.: с. 209.
58. *Элиаде М.* Аспекты мифа [Текст] / М. Элиаде - Москва, 2000. – 160 с.- Библиогр.: с. 45-65.
59. *Юнг К.Г.* Архетип и символ [Текст]/ К.Г.Юнг-Москва,1991.-304с.- Библиогр.: с.56-60.