

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Уфимский университет науки и технологий»
Стерлитамакский филиал

На правах рукописи

Алексеевко Михаил Владимирович

**МИФ И ФОЛЬКЛОР
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ В.П. АСТАФЬЕВА
(«ПАСТУХ И ПАСТУШКА», «ПОСЛЕДНИЙ ПОКЛОН»)**

Специальность 5.9.1. Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент Г.М. Ибатуллина

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда
№ 25-28-00676, <https://rscf.ru/project/25-28-00676/>

СТЕРЛИТАМАК – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1.	
МИФОПОЭТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ В.П. АСТАФЬЕВА: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ИССЛЕДОВАНИЙ.....	19
1.1. Исследования 1980–1990-х гг.	19
1.2. Мифопоэтика в астафьеведении XXI века.....	32
ГЛАВА 2.	
МИФ И ФОЛЬКЛОР В ПОВЕСТИ В.П. АСТАФЬЕВА	
«ПАСТУХ И ПАСТУШКА»	45
2.1. Хаос и Космос в художественном мире повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка».....	45
2.2. Софийный миф в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка».....	57
2.3. Повесть В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» и «Слово о полку Игореве»: диалог с фольклорно-эпической традицией	69
ГЛАВА 3.	
ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ В	
«ПОСЛЕДНЕМ ПОКЛОНЕ» В.П. АСТАФЬЕВА	84
3.1. Мифопоэтические универсалии и реалии народной культуры в «Последнем поклоне» В.П. Астафьева	84
3.1.1. Природно-календарные ритмы в художественном мире «Последнего поклона» (на примере рассказов «Запах сена», «Осенние грусти и радости» и «Бабушкин праздник»).....	85
3.1.2. Универсалии пути и испытаний в рассказах «Ночь тёмная-тёмная», «Дядя Филипп – судовой механик», «Карасиная погибель», «Без приюта».....	96
3.1.3. Мифологемы границы и перехода в рассказах «Предчувствие ледохода», «Заберега», «Где-то гремит война».....	102
3.1.4. Экзистенциальные универсалии и мифологемы в рассказах «Сорока», «Соевые конфеты», «Кончина» и «Вечерние раздумья».....	109
3.2. Сказка и миф в рассказе В.П. Астафьева «Мальчик в белой рубаше».....	115
3.3. Миф и фольклор в экзистенциальном пространстве рассказа В.П. Астафьева «Гори, гори ясно».....	132
3.3.1. Игры как феномен народной культуры в изображении В.П. Астафьева.....	132

3.3.2. Фольклорно-языческие образы и мотивы в рассказе.....	140
3.3.3. Образы бабушки и дедушки в контексте народной культуры.....	145
3.3.4. Праздник Ивана Купалы как фольклорно-мифологическое ядро рассказа.....	150
3.3.5. Сон Вити Потылицына.....	154
3.4. Мифологемный мир рассказа В.П. Астафьева «Пеструха»: быт и бытие.....	159
3.4.1. Функции мифологемы ночи.....	159
3.4.2. Мифологема имянаречения.....	165
3.4.3. Мифологема коровы в образно-смысловых контекстах рассказа....	168
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	173
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	182

ВВЕДЕНИЕ

Проблема исследования. Художественный мир В.П. Астафьева многогранен и разнообразен, реалистические принципы изображения диалектически интегрируются здесь с фольклорной традицией и мифопоэтикой. Миф и фольклор в художественной парадигме писателя выступают своеобразными посредниками между текстом и реальностью, при этом в разных произведениях мы обнаруживаем по-разному акцентированные доминанты мифологических и фольклорных форм мировосприятия. В повести «Пастух и пастушка» образно-смысловым ядром повествования оказывается мифологизированная парадигма изображения, а в «Последнем поклоне» миф проникает в текст в большей мере через фольклор и традиции народной культуры. Поэтому, говоря о *фольклорно*¹-мифологических контекстах в данной книге писателя, мы имеем в виду художественно-смысловую первичность фольклорных образов и мотивов по отношению к собственно мифологическим, хотя, как известно, хронологически миф является более ранней стадией развития культурного сознания.

При этом фольклор наследует многие формы и принципы миропонимания из этих древних пластов культуры, соответственно, мы исходим из того, что мифопоэтический анализ текста предполагает обращение в равной мере как к собственно мифологическим парадигмам изображения, так и к фольклорным, а также и к традициям народной культуры в целом, например, к ее религиозной, духовно-нравственной, социальной, бытовой, этнографической и др. сферам. Эти пласты культурного сознания в процессе анализа текста не всегда можно жестко дифференцировать, поскольку сама народная традиция носит во многом

¹ Курсив здесь и далее принадлежат автору диссертации, жирный шрифт – авторам цитируемых работ.

синкретический характер, и подобный синкретизм мировосприятия находит отчетливое отражение в художественном мире В.П. Астафьева.

Российское литературоведение на протяжении десятилетий достаточно активно занимается изучением творчества писателя, в том числе мифопоэтикой его произведений, в обозначенном нами широком смысловом диапазоне данного понятия, поэтому целесообразно кратко охарактеризовать здесь **степень разработанности проблемы**. Поскольку пространство данных научных изысканий довольно обширно, для более четкой актуализации нашего собственного исследовательского поля и во избежание тавтологий в первой главе диссертации мы дадим более развернутую характеристику ситуации.

Прежде всего следует отметить, что в центре внимания литературоведов чаще оказываются духовно-нравственные, религиозно-философские, социально-исторические, этнокультурные, экологические аспекты произведений В.П. Астафьева – как художественных, так и публицистических. Им посвятили работы С.П. Залыгин [Залыгин, 2001], В.А. Зубков [Зубков, 2009], О.Ю. Золотухина [Золотухина, 2010], Н.В. Ковтун [Ковтун, 2005, 2007, 2009, 2013, 2024], В.Я. Курбатов [Курбатов, 1983], А.П. Ланщиков [Ланщиков, 1992], Н.Л. Лейдерман [Лейдерман, 2001], А.Ф. Пантелеева [Пантелеева, 2010], В.К. Сигов [Сигов, 2025], А.И. Смирнова [Смирнова, 2010, 2013], Н.С. Цветова [Цветова, 2009], В.К. Сигов и В. Цзяоцзяо [Цзяоцзяо, Сигов, 2024], В.А. Чалмаев [Чалмаев, 2005], Н.Н. Яновский [Яновский, 1982] и другие отечественные ученые.

Многочислен и ряд работ, обращенных к различным аспектам художественного строя произведений писателя: вопросам изучения стиля и языка, жанра, сюжетной организации, композиции, пространственно-временной структуры и т.д., см.: [Бобкова, 2004; Большакова, 2021; Гончаров, 2003; Гордеева, 2015; Железова, 2020; Ковтун, 2006; Лейдерман, 2001; Матыушова, 2023;

Неверович, 2012; Перевалова, 2005; Прокопенко, 2010; Смирнова, 2013, 2017; Стадниченко, 2018; Хрящева, 2016; Цветова, 2009].

Проблемы мифопоэтики также не обойдены вниманием астафьеведов, однако, сразу отметим, анализируемые нами «Пастух и пастушка» и «Последний поклон» все еще остаются на периферии исследовательских интересов. В фокусе изучения в этом плане – мифологические образы в структуре повествования «Царь-рыбы», которой посвящены как статьи, так и монографии, и диссертации. Среди подобных исследований можно назвать работы Н.В. Алексеева [Алексеев, 2012], Т.М. Вахитовой [Вахитова, 1988], П.П. Гончарова [Гончаров, 2007], В.В. Дегтяревой [Дегтярева, 2010], П.А. Гончарова [Гончаров, 2011], Ю.А. Груздевой и Л.Р. Гумеровой [Груздева, Гумерова, 2015], Н.В. Ковтун [Ковтун, 2017].

Работы, анализирующие книгу «Последний поклон» в данном аспекте, не столь многочисленны. Мифопоэтические контексты произведения рассматриваются в статьях или отдельных главах диссертаций, целостного системного исследования мы здесь не обнаруживаем, см.: [Букаты, 2002, 2005; Дусалина, 2018; Ибатуллина, 2022, 2025; Калимуллин, 2013; Козина, 2012; Макрушина, 2016; Неверович, 2016; Нуруллаев, 2017; Плеханова, 2016; Ревенко, 2017; Фомина, 2009; Чжэн, 2012; Шлома, 2011, 2012]. То же самое можно сказать и о повести «Пастух и пастушка», круг работ, описывающих мифопоэтические аспекты произведения довольно узок, см., например: [Золотухина, 2010; Ибатуллина, 2020; Н.В. Ковтун, 2017; Крикливец, 2010; Петриченко, 2009; Чжан, 2016]. Кроме того, сделаем оговорку, что в центре внимания исследователей в большей мере именно мифологизированные формы изображения, изучение же фольклорных традиций представлено спорадически и фрагментарно. В данной диссертации мы также не претендуем на то, что сможем закрыть все «белые пятна» обозначенной проблематики, поскольку это требует более развернутых

научных изысканий, однако попытаемся включиться в творческий диалог с современным астафьеведением.

Таким образом, **актуальность** нашей работы определяется существующими значительными лакунами в изучении мифопоэтических и фольклорных принципов изображения в цикле В.П. Астафьева «Последний поклон» и в повести «Пастух и пастушка», а также научной востребованностью данного концептуально-методологического подхода к интерпретации художественного мира писателя.

Научная новизна работы обусловлена тем, что здесь впервые были рассмотрены и описаны:

- оппозиция Хаос – Космос и ее функции в художественной системе повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка»;
- художественно-смысловые парадигмы софийного мифа в повести «Пастух и пастушка»;
- полемика с фольклорно-эпической традицией, отраженной в «Слове о полку Игореве» и диалогически проявленной в повести «Пастух и пастушка» через аллюзивные параллели на разных уровнях текста (на уровне хронотопа, субъектно-объектной структуры, образной системы, жанра);
- мифопоэтические универсалии и реалии народной культуры в рассказах из книги «Последний поклон»: «Запах сена», «Осенние грусти и радости», «Бабушкин праздник», «Ночь тёмная-тёмная», «Дядя Филипп – судовой механик», «Карасиная гибель», «Без приюта», «Сорока», «Соевые конфеты», «Кончина» и «Вечерние раздумья»; образно-смысловые связи между мифопоэтикой и экзистенциальной проблематикой произведений;
- мифопоэтические и фольклорные принципы изображения в рассказе «Мальчик в белой рубашке» (из книги «Последний поклон»), в том числе сюжетные параллели с народной сказкой «Гуси-лебеди», функции архетипа Матери Сырой Земли, диалектика взаимодействия эпического и трагического взгляда на мир в

народном сознании;

- фольклорно-мифологические образы и мотивы в экзистенциальном пространстве рассказа «Гори, гори ясно» (из книги «Последний поклон»): игры как феномен народной культуры и как микроинициация, позволяющая прожить испытания и искушения в экспериментально-игровой форме; амбивалентная интеграция языческих и христианских элементов в народной культуре; символическая семантика праздника Ивана Купалы и сновидения главного героя, их сюжетобразующая роль в произведении;
- функции мифологем в рассказе В.П. Астафьева «Пеструха» (из книги «Последний поклон»): символика мифологемы ночи; смыслопорождающая роль мифологемы имянаречения; художественная семантика мифологемы коровы в контексте народной традиции.

Объект исследования – мифологические и фольклорные контексты изображения в художественном мире повестей В.П. Астафьева «Пастух и пастушка», «Последний поклон».

Предмет исследования – формы и способы воплощения мифологических и фольклорных образно-смысловых парадигм в художественном мире повестей «Пастух и пастушка», «Последний поклон».

Материал исследования – произведения В.П. Астафьева, наименее изученные с точки зрения реализации в них мифологических и фольклорных принципов изображения, – повесть «Пастух и пастушка», рассказы из книги «Последний поклон»: «Мальчик в белой рубахе», «Гори, гори ясно», «Пеструха», «Запах сена», «Осенние грусти и радости» и «Бабушкин праздник», «Ночь тёмная-тёмная», «Дядя Филипп – судовой механик», «Карасиная гибель», «Без приюта», «Сорока», «Соевые конфеты», «Кончина» и «Вечерние раздумья». Объектом развернутого детального анализа являются три произведения из данного перечня: «Мальчик в белой рубахе», «Гори, гори ясно», «Пеструха», – остальные мы рассматриваем обзорно.

Значительный объем «Последнего поклона» и существующие значительные лакуны в изучении его мифопоэтики не позволяют провести полномасштабное, концептуально законченное исследование книги в рамках данной диссертации, поэтому мы остановились лишь на наиболее репрезентативных и наименее изученных для нашей проблематики произведениях цикла. Это попытка сделать своеобразный мифопоэтический срез художественного мира «Последнего поклона» на примере данных текстов, предполагая при этом, что полученные результаты имеют во многом типологически значимый для мифопоэтической парадигмы книги характер; подтверждением данной гипотезы могут стать дальнейшие исследования, перспективные векторы которых отчасти уже проявлены в современном астафьеведении.

Гипотеза исследования: реконструкция мифологических и фольклорных моделей, архетипов и универсалий в поэтике повести «Пастух и пастушка», в рассказах цикла «Последний поклон» открывает новые пути интерпретации художественного своеобразия данных произведений, а также особенностей изображения человека и мира в творчестве В.П. Астафьева в целом.

Цель работы – объяснение функций мифологических структур и универсалий, фольклорных элементов и связанных с ними образно-смысловых кодов в художественном мире В.П. Астафьева (на примере повести «Пастух и пастушка» и ряда рассказов из книги «Последний поклон»), интерпретация данных произведений в контексте традиций народной культуры.

В соответствии с поставленной целью в работе решаются следующие **задачи:**

- 1) проанализировать и систематизировать научный материал по проблематике исследования;
- 2) выявить архетипические образы и мотивы, универсалии, определяющие своеобразие мифопоэтики повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка»:

рассмотреть оппозицию Хаос – Космос и ее функции в художественной системе произведения; описать художественно-смысловые парадигмы софийного мифа в повести, объяснить их художественный смысл;

3) показать, как реализуется диалог с фольклорно-эпической традицией, отраженной в «Слове о полку Игореве», в повести «Пастух и пастушка»;

4) выявить и описать мифопоэтические универсалии и реалии народной культуры в рассказах цикла «Последний поклон»;

5) рассмотреть взаимодействие сказки и мифа в рассказе «Мальчик в белой рубахе» (из книги «Последний поклон»);

6) проанализировать систему мифопоэтических образов и мотивов в рассказе «Гори, гори ясно» (из книги «Последний поклон»);

7) объяснить функции мифологем в рассказе «Пеструха» (из книги «Последний поклон»).

Теоретико-методологической основой исследования мифопоэтических парадигм и фольклорной традиции в литературном произведении стали труды С.С. Аверинцева [Аверинцев, 2001], А.Ф. Лосева [Лосев, 1982, 1990], Е.М. Мелетинского [Мелетинский, 2000, 2001], В.В. Полонского [Полонский, 2008], В.Я. Проппа [Пропп, 1946, 1998], С.М. Телегина [Телегин, 2006, 2008], В.Н. Топорова [Топоров, 1995, 1998], В.И. Тюпы [Тюпа, 1996], О.М. Фрейденберг [Фрейденберг, 1997, 1998], К.Г. Юнга [Юнг, 1991, 1994], Е.А. Шароновой [Шаронова, 2021], О.Ю. Осьмухиной [Осьмухина, 2026] и др.

В исследованиях проблем творчества В.П. Астафьева базовыми для нас являются идеи и концепции, развиваемые в работах Т.М. Вахитовой [Вахитова, 1988], В.В. Дегтяревой [Дегтярева, 2010], П.А. Гончарова [Гончаров, 2011], П.П. Гончарова [Гончаров, 2007], Е.М. Гордеевой [Гордеева, 2016], Ю.А. Груздевой и Л.Р. Гумеровой [Груздева, Гумерова, 2015], О.Ю. Золотухиной [Золотухина, 2010], В.А. Зубкова [Зубков, 2009], Г.М. Ибатуллиной [Ибатуллина, 2020, 2022, 2025], Н.В. Ковтун [Ковтун, 2013, 2024], Т.Н. Козиной [Козина, 2012],

Н.Л. Лейдермана [Лейдерман, 2001], Е.Н. Петриченко [Петриченко, 2009], Е.Г. Фоминой [Фомина, 2009], Яна Чжэна [Чжэн, 2012], Е.С. Шлома [Шлома, 2012]. Поставленные в работе задачи требуют для своего решения системного применения научного методологического опыта, накопленного современным отечественным и зарубежным литературоведением. В работе комплексно используются **методы** и приемы культурно-типологического, мифопоэтического, структурно-сопоставительного, историко-функционального анализа художественного текста и изучения творчества В.П. Астафьева в целом.

Отдельного комментария требует терминологический инструментарий работы. Понятия «мотив», «образ», «архетип», «мифологема», «универсалия» давно используются в литературоведении и имеют как устойчивую «словарную» семантику, так и контекстуальную, зависящую от конкретного семантического поля исследования. Такое несколько «диффузное» словоупотребление, порождающее иногда эффект терминологической синонимичности, в определенной мере в контекстах мифопоэтики оказывается неизбежным и встречается неоднократно в современных научных публикациях. Это связано с тем, что один и тот же элемент анализируемого текста может функционировать по-разному: и как образ, и как мотив, если приобретает сюжетообразующее значение, и как архетип или мифологема, если порождает отсылки к мифологическим контекстам, и как символ, если обнаруживает укорененность в культурологической традиции.

Известно, что мифологема объединяет как образные, так и сюжетно-мотивные элементы, которые сохраняют своё мифологическое значение в более поздних, чем сам миф, культурных и литературных контекстах. При этом мифологема – более широкое понятие, чем мотив: она может включать в себя несколько мотивов и образов, но при этом не лишается своего архетипического семантического ядра. Выявляемые нами в диссертации в процессе анализа семантические комплексы могут генерироваться и образом, и мотивом, и

мифологемой, и архетипом, поэтому значение этих понятий в работе различается в зависимости от текущего контекста.

Теоретическая значимость исследования определяется тем, что развиваемые здесь положения и концепции имеют значение для дальнейшей разработки мифопоэтического подхода к изучению творчества В.П. Астафьева, а также для реконструкции фольклорно-поэтических моделей в художественных мирах его произведений.

Практическая значимость работы: материалы и результаты исследования могут быть использованы в практике преподавания истории русской литературы в образовательных учреждениях разных уровней, в научно-исследовательской работе студентов, при подготовке учебных и научно-методических пособий.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Интерпретация универсально-мифологической оппозиции Хаос – Космос в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» приобретает специфический характер. Война, несущая гибель и уничтожение, в изображении писателя соотносится не с разрушительными силами первично-мифологического Хаоса как особой сферы бытия, а с пространством ада, где обесцениваются естественные основания как жизни, так и смерти. Аду войны в повести противопоставлены образы Дома // Космоса // Рая как инвариантные проявления естественного порядка, лада, гармонии. Их символическим олицетворением в «Пастухе и пастушке» становится изба Люси.

Пространство встречи и любви Бориса и Люси представлено как сфера амбивалентного единства Хаоса – Космоса, в то же время ад и Рай лишены подобного единства. Война, с точки зрения писателя, как и преисподняя, отчуждена от фундаментальных экзистенциальных координат и является искусственно созданным локусом, отчуждающим в свою очередь человеческие души от их изначальной естественной природы и предназначения.

2. Образ главной героини Люси в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» наделен рядом символических коннотаций и имеет сложную архетипическую структуру, однако ключевыми для понимания героини являются софийный и богородичный первообразы. Софийный архетип представлен здесь в двух его инвариантах: христианском и гностическом. Софийная модель женского начала отражена как в личностно-психологических, духовно-нравственных характеристиках героини, так и в логике изображения ее судьбы. Мифологема Софии в разных своих модусах (София Премудрость Божья, София гностическая) в парадигме образа Люси является одной из наиболее значимых смысловых доминант.

3. В повести «Пастух и пастушка» переосмысливаются традиционные для древнего эпоса, – в данном случае для фольклорного эпического сознания, нашедшего отражение в «Слове о полку Игореве», – мотивы героизма, воинской чести, доблести и подвигов: в изображении писателя они лишаются поэтизации и эстетизации, утрачивают ореол сакральности, а сама война воспринимается как трагедия и экзистенциальная катастрофа. В этом ряду фольклорных по происхождению тем и мотивов наибольшей художественной трансформации подвергается у Астафьева тема «славы», в то время как образы, связанные с фольклорными плачами, остаются актуальными. Позицию Астафьева по отношению к «Слову» как выражению эпического сознания, уходящего своими истоками в фольклор, можно считать амбивалентной, поскольку писатель не столько опровергает подобное мировидение, сколько открывает его историческую локальность и обусловленность.

4. Мифопоэтические универсалии и реалии народной культуры в рассказах из книги «Последний поклон»: «Запах сена», «Осенние грусти и радости» и «Бабушкин праздник», «Ночь тёмная-тёмная», «Дядя Филипп – судовой механик», «Карасиная гибель», «Без приюта», «Сорока», «Соевые конфеты», «Кончина» и «Вечерние раздумья» – обнаруживают отчетливые образно-

смысловые связи с экзистенциальной проблематикой произведений. Выявляются основные художественные функции фольклорно-мифологических образов и мотивов в рассказах цикла. Во-первых, они выполняют миромоделирующую функцию, участвуя в создании авторской картины реальности, основанной на народном понимании единства человека, природы и культуры. Во-вторых, мифологемы, символы, архетипы, универсалии организуют пространственно-временную структуру произведения, генерируя взаимодействие бытового и бытийного, исторического и экзистенциально-философского уровней повествования. В-третьих, важнейшей функцией мифологических образов и мотивов является художественное воплощение процессов формирования личности и экзистенциального мироощущения главного героя, в том числе через сюжетные модели инициации.

5. Образно-смысловым фокусом повествования в рассказе В.П. Астафьева «Мальчик в белой рубашке» (из книги «Последний поклон») становятся фольклорные реминисценции, аллюзии, символы, связанные с мотивными комплексами русской народной сказки, в том числе выявляются сюжетные параллели со сказкой «Гуси-лебеди». В рассказе Астафьева, как и в названной сказке, художественно актуализирован мотив ухода ребенка в потусторонний мир, реализованный через ряд архетипов и мифологем – мифологемы воды и земли, мифологему леса, архетип дороги, архетипический образ границы между мирами живых и мертвых и др. Центральное сюжетное событие произведения – смерть невинного ребенка, – выглядящее трагически-бессмысленным и беспричинно-жестоким, обретает возможность осмысления на глубинно-фундаментальных уровнях народного мировосприятия, выраженных в мифе и фольклоре.

6. Рассказ В.П. Астафьева «Гори, гори ясно» (из книги «Последний поклон») – это не просто быто- и нравоописательное повествование о детстве, а принципиально значимое с точки зрения авторского сознания погружение в мир

народных верований, мифов, фольклорных традиций, являющихся выражением фундаментальных экзистенциальных ценностей традиционной культуры. Народные игры становятся в изображении писателя не только этнокультурными элементами повседневности, но и глубинно-экзистенциальными явлениями, связанными с духовными самоощущениями героев. В экзистенциальном плане каждая игра – это микроинициация, позволяющая прожить испытания и искушения в экспериментально-игровой форме. Еще одна важная функция игр – моделирование и познание реальности, ее глубинных, в том числе мифологически укорененных закономерностей, ключевая из которых – непрерывное взаимодействие Космоса и Хаоса в процессах общего становления бытия.

Образно-смысловым ядром рассказа можно назвать языческий по происхождению праздник Ивана Купалы, который выходит за рамки простого фольклорного артефакта, являясь, по сути, материальным воплощением коллективного сознания народа, его системы верований, экзистенциальных ощущений и устремлений. Праздник Ивана Купалы дает также возможность увидеть диалектику душевного взросления в личности главного героя, понять глубинную сверхрациональную логику его отношений с природой, с прошлым и будущим.

7. В рассказе В.П. Астафьева «Пеструха» (из книги «Последний поклон») актуализируются мотивы, уходящие корнями в древние мифологические уровни народного мировоззрения, где акты рождения и угасания жизни воспринимаются как фундаментальный онтологический закон, как амбивалентное проявление первобытной силы Хаоса, способного и к разрушению, и к созиданию.

В ряду знаковых фольклорно-мифологических образов и мотивов ключевой становится мифологема имянаречения: сцены, связанные с ней, носят явный ритуализированный характер, реконструируя древнейшие представления о

метафизичности таинства рождения, об экзистенциально-сакральном статусе имени и символичности его обретения.

Образ коровы Пеструхи является сюжетообразующей мифологемой произведения: наблюдая за метаморфозами, происходящими с коровой, другой главный герой, Витя Потылицын, также переживает драматические экзистенциальные трансформации.

Изображенная в «Пеструхе» действительность прямо противоречит классическим образам деревенской идиллии «пастухов и пастушек». Возможен ли и необходим ли возврат к этому «идиллическому» жизнеустройству – это вопрос, который Астафьев пытается осмыслить на протяжении всей книги, отдавая «последний поклон» уходящим идеалам традиционного быто-бытийного уклада.

Достоверность полученных научных результатов обусловлена соответствием методов исследования поставленным целям и задачам; полнотой охвата теоретического и аналитического материала, существующих научных источников по проблематике работы; репрезентативностью анализируемых произведений и многоплановостью их интерпретации на разных планах художественной организации текста (на уровне системы образов и мотивов, в том числе архетипов и мифологем, сюжета, жанра, структуры хронотопа, символических и аллюзивных кодов, создающих глубинный смысловой подтекст). Достоверность выводов и концепций определяется также тем, что материалы и результаты исследования были представлены на научных конференциях различного уровня и отражены в научных публикациях.

Апробация результатов исследования. Основные положения работы излагались в докладах на международных, всероссийских, республиканских научных конференциях: Всероссийская научная школа с международным участием «Образование и здоровье» (Стерлитамак, 2017 г.); «Молодёжь. Прогресс. Наука»: Республиканская научно-практическая конференция молодых

учёных (Стерлитамак, 2018, 2021, 2024, 2025, 2026); XIV Международная научная практическая конференция «Динамика научных исследований» (Краков, май, 2018 г.); Студенческая научно-практическая конференция «Человек в мире мифа» (СФ БашГУ, г. Стерлитамак, 20.11.2018 г.); Студенческая научно-практическая конференция «Поэтика русской и зарубежной литературы 19–20 вв.» (СФ БашГУ, г. Стерлитамак, 22.11.2018 г.); Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Художественный текст: проблемы чтения и понимания в современном обществе» (Стерлитамак, 25–26 октября 2018 г.); III Республиканский фестиваль фольклора и литературы «Живые родники народной памяти», посвященный 100-летию со дня рождения Мустая Карима и образованию Республики Башкортостан (СФ БашГУ, г. Стерлитамак, 26.02. – 06.03.2019 г.); XV Международная конференция «Тенденции современной науки – 2019» (30.05. – 07.06.2019 г., Шеффилд); Научно-методологический семинар филологического факультета СФ БашГУ «Функционально-коммуникативное пространство языка и литературы» под руководством д. пед. н., к. филол. н., профессора Р.Ш. Царевой (г. Стерлитамак, 28. 11. 2019 г.); Всероссийская очно-заочная научно-практическая конференция «Язык и литература: взгляд молодого филолога» (СФ БашГУ, г. Стерлитамак, 04.12.2019 г.); Международная научная конференция / IX Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: память культуры и культура памяти» (Челябинск, 26.02. – 02.03.2020 г.); II Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Художественный текст: проблемы чтения и понимания в современном обществе» (Стерлитамак, 2-3 ноября 2020 г.); Международная научно-практическая конференция «Славянские чтения – 2026». СФ ФГБОУ ВО «Уфимский университет науки и технологий», Стерлитамак, 26 мая 2026 г.; XVI Всероссийские Славянские чтения «Духовные ценности и нравственный опыт русской цивилизации в контексте третьего тысячелетия». ФГБОУ ВО

«Орловский государственный институт культуры», Орёл, 21 мая 2026 г.; II Всероссийская научная конференция «Филология в современном мире». Санкт-Петербург (Министерство науки и высшего образования ФГБОУ ВО «Российский государственный гидрометеорологический университет». Институт «Полярная академия», Санкт-Петербург, 24.04.2026 г.).

Основные положения диссертации были апробированы также при реализации проекта «Миф и фольклор в поэтике русской литературы XX века (на материале творчества В.П. Астафьева)», выполненного в СФ УУНиТ за счет гранта Российского научного фонда № 25-28-00676, <https://rscf.ru/project/25-28-00676/>

Материалы и результаты исследований отражены в двенадцати статьях, четыре из которых – в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ (из них 1 в журналах, входящих в базу данных RSCI, 2 – в изданиях Scopus и Web of Science).

Структура работы определяется логикой и последовательностью решения поставленных задач. Диссертация состоит из введения, трех глав, разделенных на разделы, заключения, списка использованной литературы. Общий объем диссертационной работы – 202 страницы; список литературы включает 185 источников.

ГЛАВА 1. МИФОПОЭТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ В.П. АСТАФЬЕВА: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ИССЛЕДОВАНИЙ

1.1. Исследования 1980–1990-х гг.

Творчество В.П. Астафьева практически на всех его этапах отчетливо ориентировано на традиции народной культуры, а они, в свою очередь, уходят корнями в миф и фольклор, поэтому нередко создается впечатление, что художественный мир писателя в мифопоэтическом аспекте достаточно полно описан. Однако это далеко не так: степень изученности разных произведений В.П. Астафьева в этом плане существенно различается. Кроме того, на протяжении десятилетий в астафьеведении создан довольно обширный объем научных материалов, требующих анализа, систематизации и обобщения. Этими факторами обусловлена, на наш взгляд, целесообразность и продуктивность данной главы диссертации.

Формирование астафьеведения в рамках отечественной филологической мысли приходится на 1980–1990-е гг., когда творчество В.П. Астафьева становится объектом не только текущей критической рефлексии, но и систематического научного анализа. Именно в этот период складывается круг исследовательских подходов, определивших последующее изучение прозы писателя: историко-литературный, проблемно-тематический, нравственно-философский, в меньшей степени – культурологический. Активно разрабатывались также вопросы поэтики произведений Астафьева, в том числе аспекты, связанные с их жанровой природой, сюжетной структурой, особенностями художественного языка и стиля, спецификой хронотопов и пространственно-временной организации. Однако при всей интенсивности научного интереса к прозе В.П. Астафьева следует отметить, что миф и фольклор в исследованиях 1980–1990-х гг. редко выступают в качестве самостоятельной

аналитической проблемы. Чаще всего они рассматриваются как часть более широких вопросов, связанных с народной основой прозы писателя, с традицией «деревенской литературы», с темой национальной памяти, с нравственным кризисом современного мира и с поиском устойчивых ценностных координат в условиях исторических перемен.

Показательно в этом отношении замечание П.А. Гончарова, высказанное в его диссертации «Творчество В.П. Астафьева в контексте русской прозы второй половины XX века». Автор отмечает, что в предшествующих работах о В.П. Астафьеве были исследованы «характерные для писателя темы, отдельные жанры, поэтические особенности произведений, философское наполнение его творчества» [Гончаров, 2004, с. 1-2], однако целостный анализ художественной системы писателя, позволяющий увидеть ее как единую развивающуюся структуру, долгое время отсутствовал [Гончаров, 2004, с. 2-3, 5-8].

Данная характеристика особенно важна по отношению к проблемам мифопоэтики, поскольку она фиксирует основную особенность научной ситуации в астафьеведении конца XX века: уже накоплен значительный фактический и интерпретационный материал, но он еще не сведен в концептуальное единство. Исследовательская мысль уже подходит к осознанию глубинной символической и архетипической природы художественного мира В.П. Астафьева, но еще не располагает в достаточной мере тем понятийным аппаратом, который позволил бы описать ее последовательно и системно. Рассмотрим более развернуто внутреннюю динамику данной ситуации.

Наиболее устойчивым контекстом интерпретации прозы В.П. Астафьева в 1980–1990-е гг. становится эстетика «деревенской прозы». Именно в этом русле чаще всего осмысляются художественная специфика писателя, его связь с национальной традицией, с миром крестьянской культуры, с памятью рода и земли. Однако важно учитывать, что внутри самого этого контекста существовали разные исследовательские акценты. Одни литературоведы делали основной упор

на социально-исторической драме русской деревни и на разрушении традиционного уклада; другие – на нравственной философии писателя; третьи – на поэтике, речевой организации текста, системе лейтмотивов и символов. В результате фольклорное и мифологическое начала оказывались как бы распределены между различными уровнями анализа и не становились центром самостоятельной научной проблематизации.

А.Ю. Большакова, характеризуя в своей монографии русскую деревенскую прозу XX века, фактически выводит ее исследование на уровень культурного кода, в рамках которого дом, земля, труд, память о предках и родовая преемственность образуют систему фундаментальных понятий [Большакова, 2000, с. 140-150]. Данный подход важен тем, что позволяет рассматривать прозу Астафьева не как простое воспроизведение деревенского быта, а как художественную форму сохранения и интерпретации традиционного мироустройства. Вместе с тем даже в таком ракурсе миф и фольклор еще не понимаются как самостоятельные способы глубинной организации текста. Они выступают скорее в виде «народной основы», «почвенной памяти», «традиционного мирозерцания», то есть в понятиях, близких культурологическому и историко-литературному дискурсу.

Эта особенность проявляется и в работах Н.Н. Яновского. В книге «Виктор Астафьев: очерк творчества» проза писателя рассматривается прежде всего как форма национального самосознания, в которой частная судьба человека включается в широкую перспективу народной и исторической жизни [Яновский, 1982, с. 15-18]. Подобная исследовательская установка имеет принципиальное значение, поскольку она выводит анализ за пределы узко биографического или психологического прочтения. Однако сам механизм этого включения – то есть формы перехода от индивидуального опыта к коллективной памяти – в терминах мифа и архетипа еще специально не описывается.

Работы В.Я. Курбатова, в свою очередь, подводят к этой проблеме с иной стороны. Для исследователя важнейшим является философское напряжение прозы В.П. Астафьева, ее способность соотносить единичное событие и предельные основания бытия, «миг» и «вечность» [Курбатов, 1983]. Именно здесь особенно заметно, что анализ произведений Астафьева в литературоведении конца XX века уже касается тех смысловых глубин, которые позднее будут описаны как мифопоэтические. Однако следует отметить, что и в данном случае философская перспектива не перерастает в реконструкцию мифологического кода, так как внимание исследователя сосредоточено прежде всего на нравственной и экзистенциальной емкости прозы, а устойчивые архетипические модели остаются в аналитической тени. Тем самым сопоставление работ Н.Н. Яновского и В.Я. Курбатова позволяет увидеть важную особенность астафьеведения 1980–1990-х гг.: даже там, где научная мысль приближается к пониманию глубинной символической природы художественного мира, она чаще формулирует свои наблюдения в категориях национального характера, исторической памяти, нравственной философии, но не в понятиях мифа, архетипа и ритуальной структуры.

Именно поэтому при характеристике исследований данного периода необходимо разграничивать, с одной стороны, реальное присутствие мифо-фольклорного материала в научных наблюдениях, а с другой – степень его теоретической осмысленности. Фольклорное начало в прозе В.П. Астафьева исследователи конца XX века видят достаточно отчетливо, но понимают его преимущественно в описательном смысле. Под фольклорностью, как правило, подразумевается присутствие народной речи, диалектизмов, пословиц и поговорок, песенных интонаций, обрядовых и бытовых реалий деревенской жизни. Такая трактовка, безусловно, фиксирует важный уровень поэтики, однако она остается в пределах внешних форм взаимодействия текста с традиционной культурой. Гораздо реже ставится вопрос о том, каким образом фольклорное

сознание влияет на организацию художественного пространства и времени, на логику событий, на систему ценностных противопоставлений, на особенности восприятия природы, дома, памяти, смерти, возвращения. Между тем именно здесь и проходит граница между описанием фольклорного слоя текста и его мифопоэтическим исследованием.

Внутри общего контекста деревенской прозы интерпретации творчества В.П. Астафьева в 1980–1990-е гг. демонстрируют не только тематическое единство, но и методологическую неоднородность. Как уже отмечалось выше, само включение писателя в круг авторов «деревенского направления» предопределяло определенный способ чтения его текстов: исследовательский интерес смещался к проблеме разрушения традиционного уклада, к социальной драме русской деревни, к кризису нравственных оснований народной жизни. В научных работах данного периода тексты В.П. Астафьева анализировались в сопоставлении с произведениями В.Г. Распутина, В.И. Белова, Ф.А. Абрамова; акцент делался на проблемах судьбы деревни, трансформации крестьянского сознания, утраты традиционных ценностей [Курбатов, 1983; Яновский, 1982]. Соответственно, фольклорное начало рассматривалось как элемент культурного наследия, связанный с образами «почвы», памяти рода, национального характера. В таком ракурсе фольклорная и мифологическая составляющие прозы Астафьева оказывались подчиненными задачам социально-исторического анализа.

Следует отметить, что иной акцент обнаруживается в работах, сосредоточенных на нравственно-философском измерении прозы В.П. Астафьева [Кузнецов, 1980; Курбатов, 1983]. Здесь внимание переносится с социальной проблематики на внутренний кризис личности, на утрату меры, на конфликт человека и высшего нравственного закона. В этой линии анализа уже намечается возможность выхода к более глубоким основаниям художественного мира, поскольку нравственная категория соотносится с устойчивым порядком бытия. Тем не менее и в данном случае понятийный контекст остается преимущественно

философским: речь идет о совести, ответственности, исторической вине, духовной катастрофе. Даже когда исследователь интуитивно приближается к пониманию устойчивых символических моделей, он формулирует их в категориях этики и национального характера, а не в понятиях архетипа или мифологемы.

Особый интерес представляет третья линия исследований, ориентированная на поэтику текста – речевую организацию, систему лейтмотивов, композиционные повторы [Вахитова, 1988; Яновский, 1982]. В этих работах фольклорность фиксируется как элемент художественной структуры: отмечается сказовая интонация, использование пословиц и поговорок, ритмика повествования, переключки мотивов. Фольклор рассматривается как источник стилистической выразительности или как форма стилизации: [Яновский, 1982, с. 44-48; Вахитова, 1988, с. 21-27].

Таким образом, в рамках исследований деревенской прозы складываются по меньшей мере три исследовательских ракурса – социально-исторический, нравственно-философский и поэтико-структурный. Каждый из них по-своему приближает исследователя к пониманию мифо-фольклорной основы прозы В.П. Астафьева, но ни один из них не делает ее самостоятельным предметом анализа.

Примечательно и то, что в исследовательском языке 1980–1990-х гг. практически отсутствуют термины «архетип», «мифологема», «ритуальная структура» применительно к современной прозе. Даже в тех случаях, когда речь идет о глубинных образах – доме, матери, земле, памяти, жертве, – исследователи предпочитают говорить о «традиции», «народной культуре», «почвенной основе», «национальном характере». Подобная лексика отражает методологическую установку эпохи: связь текста с народной культурой признается, но описывается в историко-культурных, а не в мифопоэтических категориях. Фольклорное начало также описывается прежде всего через лексику,

интонацию и культурные ассоциации. Вопрос о том, организует ли оно саму логику художественного мира, в явной форме еще не становится предметом обсуждения.

Такое положение объясняется не недостаточностью исследовательского материала, а особенностями научной парадигмы конца XX века. Инструментарий для мифопоэтического анализа – теория архетипа, структуралистские модели мифа, культурная антропология – уже существовал, однако его применение к современной российской литературе еще не стало устойчивой практикой. Поэтому внутри деревенской прозы как интерпретационного поля миф и фольклор оказываются «рассеянными» по различным уровням анализа и не образуют центра самостоятельной научной программы.

Если обратиться к конкретным исследовательским векторам, связанным с отдельными произведениями В.П. Астафьева, становится очевидно, что наибольшее внимание в 1980–1990-е гг. привлекали те тексты, в которых философская и символическая насыщенность была наиболее заметной уже на уровне первичного прочтения. «Царь-рыба» занимает здесь особое место как произведение, на материале которого наиболее отчетливо проявляется переход от проблемно-нравственного анализа к философско-символическому осмыслению художественного мира писателя. В этом контексте особого внимания заслуживают концепции Т.М. Вахитовой, согласно которым «Царь-рыба» рассматривается не как совокупность тематически связанных рассказов, а как художественно организованное целое, где отдельные эпизоды подчинены внутренней системе мотивов и смысловых переключек [Вахитова, 1988]. Подобная постановка вопроса имела принципиальное значение, поскольку позволяла увидеть в «Царь-рыбе» не локальный сюжет о браконьерстве или нравственном падении героя, а модель мира, в которой человеческое действие соотносено с более общим законом бытия.

Как отмечает исследователь, композиционная организованность повествования, повторяемость мотивов и особая роль природного пространства становятся важными элементами художественной структуры произведения, которые, однако, не сводятся к пейзажной функции. Следует учитывать, что анализ Т.М. Вахитовой, при всей структурной направленности, сохраняет преимущественно философско-этический характер. Природа осмысливается как нравственная инстанция, как мера человеческого поведения, но не как элемент архаической космогонической модели. Тем самым исследователь фиксирует глубину символического слоя произведения, не переводя его в плоскость мифопоэтической реконструкции.

Сходную интерпретационную линию, однако с более выраженным нравственно-философским акцентом, развивает Ф.Ф. Кузнецов. В его работах конфликт Игнатъича и царь-рыбы рассматривается как предельная ситуация нарушения меры [Кузнецов, 1980, с. 70-74]. Природа выступает не как стихия в физическом смысле, а как носитель объективного нравственного закона, с которым человек вступает в трагическое противостояние. Осетр в таком прочтении становится знаком расплаты, воплощением совести, символом той границы, за которой человеческое своеволие оборачивается саморазрушением. Ф.Ф. Кузнецов подчеркивает, что трагедия героя связана не столько с внешним обстоятельством ловли рыбы, сколько с внутренней утратой соразмерности – с разрывом связи человека с традиционным порядком жизни [Кузнецов, 1980, с. 74-76].

Иную исследовательскую акцентировку предлагает В.Я. Курбатов. В его анализе «Царь-рыба» предстает как текст, в котором единичный эпизод выводится к бытийному измерению. В.Я. Курбатов рассматривает столкновение героя с природной стихией через категорию соотношения «мига» и «вечности», где краткое событие обнаруживает всю меру духовной несостоятельности человека. Природа в таком прочтении приобретает характер онтологической

силы, существующей вне и независимо от человеческой воли. В.Я. Курбатов предпочитает философскую терминологию – вечность, бытие, нравственный закон – вместо понятий мифологемы или архетипа. Образ царь-рыбы как предельный символ не выводится к возможным архаическим моделям восприятия сакрального животного или водной стихии.

Как следует из сопоставления позиций Т.М. Вахитовой, Ф.Ф. Кузнецова и В.Я. Курбатова, астафьеведение 1980–1990-х гг. обнаруживает характерную общую особенность. Все три исследователя сходятся в признании философской глубины «Царь-рыбы» и в понимании конфликта человека и природы как предельно напряженного и драматичного. В их интерпретациях природа перестает быть фоном и становится носителем закона, мера – центральной категорией, а образ царь-рыбы – символом встречи человека с чем-то превосходящим его индивидуальную волю.

Следовательно, можно сделать вывод, что в 1980–1990-е гг. «Царь-рыба» стала центральной точкой философско-символического анализа в астафьеведении. Исследовательская мысль приблизилась к осознанию глубинной культурной и, в потенциале, мифологической природы художественного мира писателя, однако описала ее преимущественно в категориях нравственной философии и символического обобщения. Между тем, отсутствие разработанного мифопоэтического инструментария обусловило то, что конфликт человека и природы был осмыслен как драма совести и утраты меры, но не как проявление архетипической оппозиции порядка и хаоса, сакрального и профанного. Именно эта граница философско-символического анализа и определяет специфику исследования «Царь-рыбы» в конце XX века.

Мифопоэтический потенциал повести остается в этот период не до конца реализованным в литературоведении. Как следует из рассмотренных исследований, астафьеведы фиксируют устойчивость образов и их культурную значимость, но не объединяют их в целостную архетипическую систему. Именно

эта граница между проблемно-тематическим анализом и возможной мифологической реконструкцией определяет специфику интерпретации и «Последнего поклона» В.П. Астафьева в этот период.

В отличие от фокусировки на драматической структуре «Царь-рыбы», здесь исследовательское внимание сосредоточено на развернутом изображении детства, семьи, деревенского уклада, то есть на формировании личности в границах традиционного мира. Именно поэтому повесть в 1980 – 1990-х гг. воспринимается прежде всего как художественная модель родовой памяти.

В этом контексте показательна позиция Н.Н. Яновского, который, анализируя прозу В.П. Астафьева, подчеркивает, что «Последний поклон» нельзя рассматривать только как автобиографический текст; в нем личный опыт героя оказывается включенным в судьбу народа и в историческую перспективу [Яновский, 1982]. Детство героя интерпретируется как пространство первичного приобщения к миру традиции, к нормам поведения, к нравственным координатам, сложившимся в деревенской среде. Таким образом, детство понимается не как частный этап биографии, а как фундамент формирования национального характера. В этой трактовке исследовательская мысль движется в рамках историко-литературного и нравственно-психологического анализа; детство еще не осмысливается как архетипическое пространство начала, как структурная модель «первого мира» героя.

Сходную исследовательскую линию можно обнаружить и в уже упоминавшихся работах А.Ю. Большаковой, где художественный мир В.П. Астафьева рассматривается как пространство действия устойчивых ценностей – дома, рода, земли, памяти [Большакова, 2000]. В таком контексте «Последний поклон» интерпретируется как книга о сохранении уклада, о внутренней упорядоченности деревенской жизни, о ее нравственной и культурной значимости.

Особое место занимает образ дома, который исследователи конца XX века трактуют как центр жизненного пространства героя. Дом в их интерпретации – это место формирования личности, хранения традиции, передачи опыта от старших к младшим. Он символизирует устойчивость и защищенность в мире, подверженном историческим потрясениям ([Яновский, 1982, с. 60-64; Большакова, 2000, с. 145-149]). Тем не менее дом остается прежде всего культурно-исторической и нравственно-психологической категорией; вопрос о его возможной мифологической функции как центра мира или сакрального пространства рода в этот период специально не ставится.

Значимым элементом художественной структуры «Последнего поклона» в исследованиях 1980 – 1990-х гг. становится образ бабушки – одной из двух главных героев цикла. Литературоведы подчеркивают ее роль как хранительницы традиции и как нравственного ориентира для героя. Бабушка связывает прошлое и настоящее, выступает посредником между поколениями, воплощает устойчивость деревенского уклада. В интерпретациях этого периода она описывается прежде всего как носительница народной мудрости и моральной силы [Яновский, 1982, с. 65-69].

Аналогичным образом в исследованиях конца XX века трактуется и материнское начало в повести. Образ матери осмысливается как эмоциональный и нравственный центр мира героя. Исследователи подчеркивают ее жертвенность, внутреннюю силу, способность к состраданию и духовной поддержке. Материнство в «Последнем поклоне» воспринимается как высшая форма человечности, как источник жизни и нравственной устойчивости [Яновский, 1982, с. 69-72]. Мать – это нравственный идеал, символ любви и самопожертвования, но не архетипическая структура, объединяющая индивидуальный и коллективный опыт.

Как показывает сопоставление интерпретаций «Царь-рыбы» и «Последнего поклона», астафьеведение 1980 – 1990-х гг. выявляет один общий для этих

произведений мотивный комплекс, который оказывается принципиально значимым для понимания художественного мира писателя в целом, – мотивный комплекс природы. Независимо от различий в подходах к отдельным произведениям, исследователи данного периода сходятся в том, что природа у В.П. Астафьева не выполняет вспомогательной функции и не ограничивается ролью пейзажного фона. Она выступает активным смыслообразующим началом, через которое раскрывается система ценностей, границы человеческой ответственности и структура традиционного мироустройства.

В интерпретациях «Царь-рыбы» природа осмысливается как носитель закона, стоящего выше человеческой воли. Ф.Ф. Кузнецов и В.Я. Курбатов, хотя и по-разному акцентируют философские аспекты конфликта, сходятся в том, что природная стихия воплощает не хаотическую силу, а определенный порядок, нарушение которого оборачивается для человека нравственной катастрофой. Природа здесь мыслится как мера, как предел допустимого, как высшая инстанция, перед которой человек несет ответственность ([Кузнецов, 1980, с. 70-76; Курбатов, 1983, с. 58-62]).

В «Последнем поклоне» природа получает иное, но не менее значимое звучание. Здесь она включена в пространство детства и рода, становится средой формирования личности и частью повседневной жизни деревни. Исследователи 1980 – 1990-х гг. подчеркивают органическую связь героя с природным миром: река, лес, поле, смена времен года образуют ту среду, в которой формируется его восприятие мира и его нравственные ориентиры [Курбатов, 1983, с. 80-84]. Природа в таком прочтении выступает как пространство естественности и подлинности, противопоставленное искусственности и духовной разобщенности позднего исторического времени.

Характерно, что в работах данного периода практически отсутствует попытка системного анализа природного мира как мифологического космоса. Не проводится последовательная реконструкция возможных оппозиций типа

порядок – хаос, центр – периферия, сакральное – профанное, которые могли бы структурировать художественное пространство прозы В.П. Астафьева.

В результате в астафьеведении 1980–1990-х гг. складывается достаточно целостное представление о природе как ключевой категории художественного мира писателя, однако это представление остается в пределах философско-нравственной интерпретации. Природа объединяет различные тексты, служит критерием оценки человеческих поступков, формирует пространство детства и рода, но еще не анализируется как часть глубинной мифопоэтической модели. Именно эта особенность позволяет рассматривать исследования конца XX века как этап, на котором была осознана фундаментальная значимость природного начала в прозе В.П. Астафьева, а позднее осуществлена его системная мифологическая реконструкция.

Чтобы точнее определить специфику исследовательской ситуации 1980–1990-х гг., необходимо учитывать более широкий методологический контекст эпохи. Позднесоветское литературоведение, несмотря на усложнение гуманитарной проблематики, сохраняло приоритет историко-литературного, социального и нравственно-философского подходов к современной прозе. Теория мифа, архетипа и ритуала существовала как самостоятельная научная область, однако ее системное применение к текстам второй половины XX века, как мы уже говорили, оставалось ограниченным. Миф чаще осмыслялся либо как явление древней культуры, либо как элемент символики, но не как действенная модель организации художественного мира современной литературы.

Как показывает сопоставление исследовательских стратегий, сложившихся в 1980–1990-е гг., можно говорить о своеобразной двойственности астафьеведения данного периода. С одной стороны, проза писателя интерпретируется как художественное свидетельство духовного кризиса времени, как отражение распада традиционного уклада и нравственной дезориентации человека. С другой – все более отчетливо осознается

укорененность астафьевского мира в устойчивых культурных моделях народного сознания. Однако эти две линии – нравственно-историческая и культурно-символическая – еще не соединяются в целостную мифопоэтическую концепцию.

Подводя итог, можно сделать вывод, что исследования 1980–1990-х гг. следует рассматривать как подготовительный этап в истории изучения мифопоэтики В.П. Астафьева. На данном этапе были выявлены ключевые образные и ценностные доминанты его художественного мира, обозначены философские и символические горизонты анализа, но системная реконструкция мифологической модели прозы писателя еще не была осуществлена. Именно это обстоятельство определяет специфику рассматриваемого периода и подготавливает переход к более концептуально выстроенным мифопоэтическим исследованиям начала XXI века.

1.2. Мифопоэтика в астафьеведении XXI века

Как мы ранее увидели, к началу XXI века в астафьеведении уже существовал значительный объем наблюдений, непосредственно подводивших к мифопоэтическому прочтению прозы писателя, однако сама эта исследовательская перспектива еще не была в полной мере системно оформлена.

Именно поэтому в научной литературе первых десятилетий XXI века заметно усиливается стремление не просто продолжить уже сложившиеся интерпретационные линии, но и по-новому организовать сам материал астафьеведения (см. об этом, например: [Ян Чжэн, 2012, с. 2]). Близкая мысль содержится и в обзорных работах, посвященных научной рецепции прозы писателя, где подчеркивается не только количественный рост публикаций, но и усложнение исследовательских задач [Ковтун, 2024; Смирнова, 2010, с. 136-137]. Если в более ранний период значительная часть работ была ориентирована на

анализ отдельных произведений, мотивов или жанровых форм, то теперь все более заметной становится тенденция к рассмотрению прозы В.П. Астафьева как целостной художественной системы. В этом смысле показательна судьба «Последнего поклона» – произведения, которое все чаще оказывается в центре внимания современных исследователей именно потому, что позволяет увидеть здесь не локальную тему детства или автобиографической памяти, а сложное взаимодействие личного, родового, исторического и культурного начал [Железова, 2020, с. 177-178]. Одновременно возрастает интерес к истории создания текста, его жанровой природе, системе персонажей, внутренней композиционной логике, что свидетельствует о переходе от частных характеристик к более глубокому структурному анализу [Ян Чжэн, 2012, с. 1-3].

Однако наиболее существенные изменения связаны, на наш взгляд, с расширением методологического инструментария. В литературоведении XXI века проза В.П. Астафьева все чаще рассматривается в ракурсе тех подходов, которые позволяют выявить ее глубинные культурологические и символические коды. Речь идет прежде всего о мифопоэтическом анализе, в том числе об интерпретации архетипических уровней художественных миров писателя. Подобное смещение исследовательского ракурса представляется закономерным, поскольку сама художественная реальность во многих произведениях В.П. Астафьева строится таким образом, что народная культура оказывается в нем не внешним этнографическим фоном, а «внутренней формой» (если использовать термин А.А. Потебни) мировосприятия. Именно это делает особенно продуктивным мифопоэтический подход, который позволяет увидеть за конкретными реалиями деревенского быта более глубинные, устойчивые и более архаичные структуры. Современные исследования стремятся не только констатировать наличие фольклорных или мифологических элементов, но и объяснить их функции в художественной парадигме произведения (см.,

например: [Ибатуллина, 2022, с. 345-347; Ковтун, 2017, с. 442-516; Калимуллин, 2013, с. 52-54]).

Важной чертой исследований XXI века становится также обращение к культурной антропологии как к одному из способов осмысления прозы В.П. Астафьева. Такой подход позволяет рассматривать произведения писателя как форму художественной фиксации и интерпретации традиционного опыта – семейного, родового, общенародного. В центре внимания оказывается не только текст как эстетический объект, но и та модель человека, которая в нем создается. Соответственно, исследовательский интерес сосредоточивается на том, каким образом в прозе Астафьева воспроизводятся базовые механизмы народной культуры: передача памяти между поколениями, сакрализация повседневного пространства, включенность человека в природный цикл, зависимость нравственного порядка от укорененности в традиции ([Ковтун, 2013; Шлома, 2011, с. 221-223]).

Именно в этой точке пересекаются культурно-антропологический и мифопоэтический подходы. В научных работах XXI века исследователи все чаще обращают внимание на то, что в художественном мире писателя устойчиво повторяются определенные образы и смысловые узлы, которые невозможно объяснить только автобиографией или социально-историческим контекстом. Их значение в прозе В.П. Астафьева оказывается шире конкретной сюжетной функции: они организуют пространство текста, формируют его ценностную вертикаль, соединяют личную судьбу героя с коллективным опытом народа – [Шлома, 2012, с. 2-3; Железова, 2020, с. 181-182; Ян Чжэн, 2012, с. 20-21]. Следовательно, автобиографический материал в прозе В.П. Астафьева все чаще рассматривается не просто как документальная основа, а как форма мифологизации личного опыта.

В связи с этим представляется необходимым обратиться к анализу тех работ, в которых рассматривается связь прозы В.П. Астафьева с народной

культурой и фольклорной традицией. Важно отметить, что фольклорное начало понимается уже не в узком смысле – не только как наличие в тексте пословиц, поговорок, песенных цитат, просторечной или диалектной лексики, – а как более глубокий пласт художественного мышления. Иными словами, речь идет не столько о включении в произведение отдельных фольклорных элементов, сколько о воспроизведении в нем самого типа традиционного мирознания.

В работах Г.М. Ибатуллиной [Ибатуллина, 2020; 2022; 2025] и Н.В. Ковтун [Ковтун, 2017, с. 442-516] проза В.П. Астафьева рассматривается в широком культурологическом контексте и тем самым разговор о мифопоэтике переводится с уровня описания отдельных деталей на уровень анализа глубинных смысловых структур текста. Для исследователей принципиально важно показать, что фольклорно-мифологический пласт астафьевской прозы связан с архетипической памятью народной культуры и с устойчивыми моделями миропонимания, которые продолжают действовать внутри литературного текста. Поэтому миф и фольклор ими рассматриваются не как вспомогательный материал и не как «оформление» повествования, а как один из кодов и механизмов смыслообразования. Через него в художественный мир В.П. Астафьева входят представления о родовой преемственности, о нравственном порядке бытия, о зависимости человека от природно-космического бытия, памяти и традиции. Такое понимание мифопоэтического начала позволяет точнее определить и сам характер связи художественного мышления В.П. Астафьева с народной культурой. В произведениях писателя она проявляется не только в изображении деревенской среды, но и в способе оценки мира. Герой мыслит не отвлеченными категориями, а через усвоенные в коллективном, «архетипическом» опыте представления о добре и зле, вине и справедливости, памяти и долге, труде и человеческом достоинстве.

Подобный подход мы видим и в работах Ян Чжэна [Ян Чжэн, 2012], З. Матыушовой [Матыушова, 2023]. Исследователи подчеркивают, что

изображенный в произведениях писателя семейный и деревенский мир образует устойчивую систему связей, где судьба отдельного человека изначально включена в судьбу рода и общины: [Ян Чжэн, 2012, с. 17-18; Матыушова, 2023, с. 82-83]. Если у Г.М. Ибатуллиной фольклорное начало раскрывается прежде всего как глубинная культурологическая модель, то в названных работах можно увидеть реализацию данной модели на уровне отдельных сторон художественной системы писателя.

Отдельного разговора заслуживает вопрос о народных формах речи и повествования в произведениях В.П. Астафьева. Если в более ранних работах фольклорность прозы В.П. Астафьева чаще всего фиксировалась как наличие сказовой интонации, разговорной речи, пословиц и поговорок ([Яновский, 1982, с. 44-48; Вахитова, 1988, с. 21-27]), то в XXI веке исследовательский интерес смещается к функции этих элементов. Существенно уже не просто то, что писатель использует народную речь, а то, что именно через нее он организует тип рассказчика и создает особую повествовательную достоверность.

В этом отношении показательны наблюдения Р.Р. Калимуллина, рассматривающего творчество В.П. Астафьева в контексте традиций устного народного рассказа. Исследователь выделяет такие черты астафьевского повествования, как доверительная интонация, эффект живого присутствия рассказчика, синтаксическая близость разговорной речи, использование просторечных оборотов и устойчивых формул: [Калимуллин, 2013, с. 71-73]. Все это дает основание говорить о том, что связь прозы В.П. Астафьева с фольклорной традицией проявляется не только на тематическом, но и на повествовательном уровне.

Существенно и то, что современные исследования постепенно расширяют само поле фольклорной проблематики. Если раньше речь шла главным образом о народной речи и традиционном укладе, то теперь в сферу внимания входят и более частные, но методологически важные аспекты. Показательно, например,

появление работы Т.С. Каневой [Канева, 2024], анализирующей песенные цитаты в «Последнем поклоне». По мнению исследователя, народная песня в структуре произведения выполняет не декоративную, а смыслообразующую функцию: она организует пространство повествования и закрепляет его связь с традиционным мироощущением. Т.С. Канева подчеркивает, что песня в тексте выступает носителем коллективной памяти и одновременно формой сакрализации повседневности. Тем самым фольклорный элемент начинает восприниматься как структурный компонент художественного мира. Сам факт обращения к такому материалу показывает, что фольклорный пласт астафьевской прозы осмысливается все более детально: исследователь интересуется уже не только общим присутствием народной традиции, но и конкретными механизмами ее текстовой реализации.

Таким образом, исследования XXI века позволяют говорить о фольклорных традициях в прозе В.П. Астафьева как о многослойном явлении. С одной стороны, они проявляются в изображении деревенского уклада, родовой памяти и системы традиционных ценностей. С другой – они определяют сам способ видения мира и, следовательно, могут быть поняты как форма мировоззрения героя. Наконец, фольклорное начало входит в текст через народные формы речи и повествования, задавая особую интонацию, структуру рассказа и тип художественной достоверности.

Рассмотрим далее более развернуто исследования мифологизированной структуры художественного мира В.П. Астафьева. Если фольклорное начало в его прозе связано прежде всего с системой народных представлений и культурной памяти, то мифопоэтика позволяет увидеть более глубокий уровень организации текста – уровень символических моделей пространства, природы и космоса. Особенно значимыми в этом отношении оказываются исследования, рассматривающие «природную» символику прозы писателя.

Особое внимание символической роли природных образов в структуре произведений В.П. Астафьева уделяется в работах Н.И. Шломы. Исследователь подчеркивает, что природный мир в его прозе обладает не только реалистической достоверностью, но и выраженной символической функцией. Образы земли, леса, воды и небесного пространства выступают своеобразными смысловыми центрами, через которые раскрываются основные ценностные координаты художественного мира писателя. По наблюдению Н.И. Шломы, природная стихия у В.П. Астафьева тесно связана с представлениями о нравственном порядке мира: именно в контакте с природой герой осознает свою принадлежность к родной земле, к памяти предков и к традиции народной жизни [Шлома, 2011, с. 221-223].

В работе А.Д. Нуруллаева, посвященной мифопоэтической основе образа тайги в творчестве В.П. Астафьева [Нуруллаев, 2017], подчеркивается, что тайга в прозе писателя приобретает черты архетипического пространства – зоны инициации, испытания и духовного преображения. По мнению исследователя, природное пространство у Астафьева соотносится с древними представлениями о «пограничном» мире, где происходит встреча человека с сакральным началом; тайга интерпретируется как структурный элемент мифологической модели, а не как нейтральный фон повествования.

В отличие от А.Д. Нуруллаева, сосредоточенного на архетипическом статусе природного пространства, П.А. и П.П. Гончаровы в исследовании сказочно-мифологических истоков «Царь-рыбы» акцентируют внимание на фольклорной генетике образа водной стихии [Гончаров, Гончаров, 2011]. Они связывают образ Царь-рыбы с народными сказочными мотивами о чудесном существе и запретном испытании. В их интерпретации водная стихия выступает как пространство нравственного суда и проверки героя.

Близкую проблематику развивают Ю.А. Груздева и Л.Р. Гумерова, анализируя мифологические образы в «Царь-рыбе» [Груздева, Гумерова, 2015]. Исследователи подчеркивают амбивалентный характер водной стихии,

способной одновременно даровать жизнь и становиться источником гибели. В их работе водная символика рассматривается через призму архетипа глубины и бездны.

Особое значение в контексте сакрализации природного пространства приобретают исследования, обращенные к структуре художественного ландшафта. Г.А. Неверович, анализируя мифологему «свой / чужой / другой», показывает, что пространство в прозе Астафьева структурируется по принципу сакрального центра и периферии [Неверович, 2016]. В ее интерпретации границы деревни, леса, реки и кладбища соотносятся с архетипическими моделями разграничения миров. Тем самым природный ландшафт начинает рассматриваться как система символических координат.

Развивая данное направление, Г.М. Ибатуллина в исследовании рассказа «Зорькина песня» подчеркивает, что природные образы – туман, река, утренний свет – не только обладают символической семантикой, но и инкарнируют космогоническую оппозицию Хаос – Космос в художественном мире произведения. По ее мнению, художественная реальность рассказа строится в соответствии с мифологической моделью солярно-хтонического равновесия. Исследователь, не ограничиваясь символическим анализом, рассматривает природное пространство как носитель миромоделирующей функции.

Таким образом, описанные нами исследования рассматривают природное пространство в прозе В.П. Астафьева как особый тип мифологизированной картины мира. Речь идет не о прямом воспроизведении мифологических сюжетов, а о присутствии более древних моделей мироустройства, в которых человек воспринимается как часть природного космоса. Подобные наблюдения получают развитие и в исследованиях, посвященных пространственной организации астафьевской прозы. Так, Н.Н. Неверович обращает внимание на особую роль природных локусов – рек, лесов, дорог, деревенских пространств, которые формируют своеобразную «карту» художественного мира писателя.

Исследователь отмечает, что эти элементы пространства обладают устойчивой символикой и могут рассматриваться как своеобразные центры смысловой организации текста. В частности, река в произведениях В.П. Астафьева нередко выступает как образ жизненного пути, движение воды соотносится с течением времени, а лес и земля приобретают значение пространства памяти и родовой укорененности [Неверович, 2015, с. 94-96].

В контексте мифопоэтического анализа особый интерес представляет и система природных микромиров, возникающих в произведениях писателя (см.: [Шлома, 2011]). Речь идет о небольших, локальных пространствах – деревне, дворе, доме, участке земли, – которые в художественном мире В.П. Астафьева приобретают особое значение. Эти пространства соединяют природную среду и человеческую жизнь, формируя своеобразную модель мира, где бытовое и космическое оказываются тесно связанными. Подобные микромиры особенно отчетливо проявляются в «Последнем поклоне», где пространство детства героя изображается как целостная и гармоничная вселенная.

Развитие мифопоэтического анализа художественного мира В.П. Астафьева закономерно выводит современных исследователей к проблеме архетипических образов. В данном случае речь идет не о простом повторении устойчивых персонажных типов, а о тех смысловых центрах текста, через которые организуются его ценностные и культурные координаты. Наиболее разработанным в этом отношении является архетип матери. Центральное место здесь принадлежит исследованиям Е.С. Шломы, для которой материнское начало выступает одной из аксиологических доминант всего творчества Астафьева. Исследователь сознательно расширяет само понимание материнства: оно включает не только женские персонажи как таковые, но и целый комплекс мотивов, тем и образов, связанных с заботой, защитой, выращиванием жизни, жертвенностью и нравственной ответственностью [Шлома, 2012, с. 1-3]. В этом смысле материнство в прозе В.П. Астафьева выходит за пределы семейно-

бытовой сферы и становится принципом художественной организации мира. Такой подход особенно продуктивен для анализа «Последнего поклона», где материнское начало связано не только с образом утраченной матери, но и с пространством детства, деревни, дома, земли, то есть с самой основой человеческого становления.

Важным дополнением к данной интерпретации становятся наблюдения Е.Г. Фоминой, которая обращает внимание на неоднородность женских архетипов в первой книге «Последнего поклона». Для исследователя принципиально важно показать, что женские образы в книге не сводятся к одной-единственной модели, напротив, в них реализуются разные архетипические варианты женского начала, связанные с мудростью, терпением, хранением дома, страданием, природной стихией [Фомина, 2009, с. 37-39]. Если Е.С. Шлома выявляет материнское начало как аксиологическую доминанту художественного мира Астафьева, то Е.Г. Фомина показывает внутреннюю дифференцированность женской архетипики внутри самого текста. Тем самым образ матери у В.П. Астафьева оказывается включенным в более широкую систему женских архетипических фигур.

Наряду с архетипом матери особое место в современных исследованиях занимает образ бабушки. Как отмечает О.В. Железова, в новейшем литературоведении он долгое время оставался в тени более общих характеристик семьи и детства, хотя фактически является одним из центральных в «Последнем поклоне» [Железова, 2020, с. 181-182]. В этом контексте особенно показательны ссылки на работу Е.И. Шевчуговой, где бабушка рассматривается именно как архетипическая фигура, соединяющая традицию, дом, память и нравственное воспитание героя [Цит. по: Железова, 2020, с. 181-182]. Такой подход позволяет увидеть в бабушке Катерине Петровне не только яркий индивидуальный характер, но и фигуру хранителя культурной и родовой преемственности.

Существенным подтверждением значимости данного образа становятся и наблюдения Ян Чжэна. Исследователь показывает, что бабушка является одним из наиболее устойчивых персонажей повести: из 32 рассказов цикла она действует в 24, что само по себе указывает на ее структурообразующую роль [Ян Чжэн, 2012, с. 21]. В таком контексте бабушка предстает не как второстепенное лицо семейной хроники, а как один из ключевых носителей культурной памяти текста. Через нее герой не просто получает бытовые навыки или житейские наставления, но включается в мир устойчивых представлений о труде, справедливости, долге, семейной ответственности. Именно поэтому в архетипическом плане образ бабушки может быть истолкован как фигура посредника между ребенком и традицией (см. об этом также: [Макрушина, 2016]).

Не менее значим в художественном мире В.П. Астафьева архетип дома. В современных исследованиях он все чаще рассматривается как особый локус памяти и как сакральный центр жизненного пространства героя. Уже обзор О.В. Железовой показывает, что в новейших работах дом понимается не только как предмет бытового изображения, но и как миромоделирующий локус [Железова, 2020, с. 181-182]. На это же указывают исследования И.В. Ревенко и А.И. Смирновой, специально посвященные концепту дома в «Последнем поклоне» и локусу дома в художественном мире писателя [Ревенко, 2017, с. 168-177; Смирнова, 2017, с. 81-93]. В рамках такого подхода дом осмысливается как пространство укорененности, защищенности и внутреннего порядка, где личная жизнь соединяется с родовой памятью и культурной традицией.

Показательно, что в исследованиях мифологемы дома подчеркивается его связь с образом матери и бабушки. Дом у В.П. Астафьева не является нейтральным пространством обитания: он одушевлен памятью близких, теплом печи, трудом рук, семейной историей. Поэтому его функция в тексте значительно шире бытовой. Как отмечается в специальных работах о «Последнем поклоне», дом актуализирует одну из базовых форм человеческого бытия в мире и

становится способом выражения внутреннего мира героя [Ревенко, 2017, с. 168-177]. Иначе говоря, дом в прозе В.П. Астафьева приобретает архетипическое значение центра мира, где сходятся личное, семейное и культурное начала.

С домом и материнским началом тесно связан архетип земли. Хотя в современных исследованиях он чаще рассматривается уже в связи с природной символикой и мифопоэтикой пространства, в архетипическом ряду этот образ играет самостоятельную роль. Е.С. Шлома прямо указывает на то, что материнское начало в прозе В.П. Астафьева воплощается не только в женских характерах, но и в авторских размышлениях о земле и Родине, а также в поэтике природных образов [Шлома, 2012, с. 2-4]. Это позволяет рассматривать землю в художественном мире писателя как один из глубинных символов рождения, памяти, опоры и нравственной меры. В таком ракурсе земля перестает быть только пейзажной категорией и входит в систему архетипических образов как основание человеческой жизни и как носитель исторической и родовой преемственности.

Отметим также, что мифопоэтический анализ «Последнего поклона» В.П. Астафьева касается и темы детства – одной из центральных для данной книги. И.И. Калимуллин утверждает, что художественное пространство детства в «Последнем поклоне» соотносится с мифологическим временем первоначала, в котором природа и человек пребывают в органическом единстве. Фольклорные мотивы и образы, по мысли исследователя, способствуют восстановлению архаического типа мироощущения [Калимуллин, 2013].

Таким образом, в современном литературоведении сформирована исследовательская перспектива, в рамках которой творчество В.П. Астафьева рассматривается как сложная художественная система, основанная на взаимодействии фольклорных и архаико-мифологических структур. Подобный подход позволяет существенно расширить традиционное понимание его прозы, увидеть в ней не только отражение конкретной исторической эпохи, но и

художественное воплощение глубинных культурных моделей, связанных с народной традицией и коллективной памятью. Именно поэтому мифопоэтический анализ в последние десятилетия становится одним из наиболее продуктивных направлений изучения творчества писателя. Он позволяет выявить внутреннюю структуру художественного мира В.П. Астафьева, показать роль мифологических символов, архетипических образов и фольклорных представлений в формировании его поэтики. Вместе с тем, завершая наш обзор, еще раз отметим, что исследования мифопоэтики ряда произведений В.П. Астафьева, особенно «Последнего поклона», до сих пор содержат значительные лакуны. Об этом свидетельствует и содержание двух последних сборников, посвященных писателю: «В.П. Астафьев: pro et contra, антология» [В.П. Астафьев, 2024] и «Эхо Астафьева: актуальность творческого наследия (к 100-летию со дня рождения писателя) [Эхо Астафьева, 2024]. При всей смысловой насыщенности этих изданий проблемы мифологизма и фольклоризма в творчестве писателя остаются здесь на периферии внимания исследователей.

ГЛАВА 2. МИФ И ФОЛЬКЛОР В ПОВЕСТИ В.П. АСТАФЬЕВА «ПАСТУХ И ПАСТУШКА»

2.1. Хаос и Космос в художественном мире повести

В.П. Астафьева «Пастух и пастушка»

Мифопоэтические и фольклорные аспекты творчества В.П. Астафьева, как мы убедились, неоднократно привлекали внимание литературоведов, но наибольший интерес исследователей в этом плане вызывала повесть «Царь-рыба», см., например: [Вахитова, 1988; Гончаров, 2007; Гончаров, 2011; Груздева, Гумерова, 2015; Дегтярева, 2010]. Мифологемный мир «Пастуха и пастушка», в том числе оппозиция Хаос – Космос и ее функции в художественной системе произведения, остаются практически неизученными. В работах, посвященных данной проблематике, внимание авторов сосредоточено на мотивах, связанных с хаосом войны как разрушительной силой, несущей гибель и уничтожение живого. Подобную интерпретацию мы видим, например, в исследованиях Н.В. Ковтун [Ковтун, 2017, с. 495-516], Н.Л. Лейдермана [Лейдерман, 2001], С.В. Переваловой [Перевалова, 2005]. Нельзя не согласиться, что мотивы хаоса в повести в первую очередь соотносятся с эпизодами военных действий и хаос здесь мыслится символом смерти, ужаса, нечеловеческих страданий: «Идем в крови и пламени, в пороховом дыму», – совсем уж упившись, не пел, а рычал иногда Мохнаков...» [Астафьев, 1997, с. 13].

Очевидно поэтому, что хаос войны в изображении В.П. Астафьева – это не тот древний, «родимый»¹ Хаос², с которым мы встречаемся в архаической

¹ Ф.И. Тютчев: «О, страшных песен сих не пой, про древний хаос, про родимый» [Тютчев, 1987, с. 119].

² Говоря о Хаосе в его архаико-мифологическом понимании, мы пишем это слово с прописной буквы, в остальных случаях – со строчной.

мифологии. На наш взгляд, в «Пастухе и пастушке» хаос войны в действительности превращается в картины ада, особенно устрашающего тем, что он проникает в души людей: хаос // ад внешний рождает и хаос // ад внутренний. Солдаты «палят друг в друга из пушек и реактивных установок», «в небо взлетают комья земли, фрагменты одежды солдат, снег, куски мяса растерзанных бойцов, обломки деревьев, искореженное железо» [Астафьев, 1997, с. 24].

Хаос, подобный аду, – это явление рукотворное, искусственно порожденное действиями противоборствующих сторон, это состояние, когда нарушено равновесие мира и его основные координаты. В результате все происходящее оказывается в неестественном пограничном состоянии – не просто между жизнью и смертью, но и между жизнью и адом, который втягивает еще живых людей в мир мертвых «клубящимся дымом от сгорающих танков, жутким воплем погибающих людей и лошадей» [Астафьев, 1997, с. 14].

Образно-смысловой кульминацией преисподней выглядят у Астафьева картины искалеченной войной природы. Взору предстают «...истерзанные, черные, окровавленные поля, речка, вскрывшаяся из-под льда от многочисленных взрывов снарядов. Она кипит, плещется, словно закипает огромный котел. Народ возле хутора был все больше пеший, рядовой, и каждый сейчас говорил сам себе: «Не дай бог попасть в такое вот...» [Астафьев, 1997, с. 25]. Образ «огромного котла» приобретает отчетливый символический характер, поскольку непосредственно соотносится с inferнальными мотивами. У восточных славян «котлы с грешниками находятся в аду на краю света в виде огромной горы, посреди которой горит огонь. В средневековом христианстве описываются мучения людей в «озере огненном и серном». Также встречается образ огненной реки в описаниях ада – места, где кипит деготь и мучаются грешники, иногда вместо реки в аду находится озеро кипящей смолы» [Аверский (Таушев, архиеп.), URL]. Если традиционно ад воспринимается как сфера загробного, посмертного пребывания душ, то у Астафьева ад – это сфера

существования человека на войне, где утрачиваются естественные критерии жизни и смерти.

Война для Астафьева – это пространство, где парадоксально бессмысленным становится то, что обычно сакрализуется и в культуре, и в индивидуальном человеческом сознании – сама смерть, даже если это смерть «освящена» воинскими подвигами. Никакие «высшие» идеалы и идеи, с точки зрения писателя, не могут стать оправданием происходящего – превращения мира в преисподнюю, причем, усилиями всех воюющих сторон. Абсурдная логика войны по отношению не только к жизни, но и к смерти отражена и в судьбах «заглавных» персонажей повести – «пастуха и пастушки», противоестественность гибели которых ощущают даже огрубевшие душой солдаты. О бессмысленности войны неоднократно говорят сами бойцы, как, например, Ланцов: «Неужели такое кровопролитие ничему не научит людей? Эта война должна быть последней! Или люди недостойны называться людьми! Недостойны жить на земле!» [Астафьев, 1997, с. 36].

Один из парадоксов астафьевской повести в том, что в ней, по сути, нет выраженной «патриотической» идеи, центральной здесь становится не мысль о воинских подвигах солдат или защите Отечества, и даже не мысль о трагизме войны, а именно мысль об абсурдности и inferнальной извращенности войны, во имя чего бы она не велась. «Уже здесь, задолго до романа «Прокляты и убиты», герою Астафьева открывается безусловная противоестественность войны как насилия и убийства, которые не могут быть оправданы ничем, никакими земными человеческими ценностями, даже патриотическими», – отмечает Г.М. Ибатуллина [Ибатуллина, 2020, с. 41]. Нет ни одной высокой цели, ради которой могла бы вестись война, ведь даже то единственное, что может противостоять войне – любовь – оказывается здесь поруганным и растоптанным.

Война, по Астафьеву, не может вестись ради любви – к семье, к родине, к женщине, – поскольку она разрушает саму способность любить, уничтожает

естественные изначальные основы человечности в людях, поселяя в них равнодушную ожесточенность обитателей ада. Старшина Мохнаков – хороший солдат, который грамотно ведет бой, не теряет головы в сложных обстоятельствах, – на поле сражения занимается мародерством, обирая убитых; он же грубо обращается с Люсей, приютившей его в своем доме, и сам признается Борису: «Я весь истратился на войну, все сердце истратил, не жаль мне никого» [Астафьев, 1997, с. 73].

На первый взгляд, Мохнаков погибает героически, положив в заплечный мешок противотанковую мину и бросившись с нею под танк. Однако автор повести не видит в его поступке героизма, считая его проявлением самоубийства: Мохнаков покончил с собой, так как не мог продолжать жить со своей ожесточившейся душой. Адский котел войны втягивает в себя практически всех солдат из взвода Бориса: подрывается на mine Шкалик, погибают Малышев и Карышев, в живых остается только Пафнутьев, но и тот тяжело ранен.

Главный герой повести, Борис Костяев, подобно Мохнакову, тоже, по сути, «истрачивает» свою душу на войне, видя перед собой каждый день кровь, смерть, трупы, бессмысленную бойню: «...нести свою душу Борису сделалось еще тяжелее», – пишет Астафьев [Лейдерман, 2001]. Смерть главного героя повести в изображении писателя парадоксальна: Костяев умирает от легкого ранения, и объяснить это можно лишь тем, что он уже не в силах вынести «того извращения человеческой природы, которое становится абсолютно невозможным для самого физического естества» героя, особенно «после того, как он познал, благодаря Люсе, ... безусловную правду любви и жизни, пережил, по сути, новое рождение, заново обретя «младенческую» невинность и чистоту души» [Ибатуллина, 2020, с. 41].

Мифологемный ряд война // хаос // ад дополняется у Астафьева мотивами Апокалипсиса, понимаемого прежде всего, как глобальный катаклизм, переворачивающий мир и его основные константы, – что в корне отличается от

новозаветной его интерпретации. Это не Апокалипсис – откровение или преображение, это апокалипсис ада, экзистенциальная катастрофа, не освященная высшими сакральными смыслами, поскольку противоречит самой изначально-сакральной сути бытия: любви – жизни – рождению. Не менее значимы в повести мотивы апокалипсиса духовного: тотальный характер происходящего катаклизма проявлен в том, что он настигает человеческие души, проникая, так же как ад и хаос, из мира внешнего в мир внутренний. «Все в Борисе одрябло, даже голос. В паутинистом сознании пугались предметы, лица солдат, ровно бы выцветшие, подернутые зыбкой пеленой». [Астафьев, 1997, с. 35]. «В выветренном, почти уже пустом нутре, поднялось что-то, толкнулось в грудь и оборвалось в устоявшуюся боль... Нести свою душу Борису сделалось еще тяжелее...» [Астафьев, 1997, с. 127]. Подобные ощущения охватывают и Мохнакова: «Весь я вышел. Сердце истратил... И не жаль мне никого. Мне и себя не жаль. Не вылечусь я...» [Астафьев, 1997, с. 73].

Как мы уже говорили выше, бытийный топос солдат в изображении Астафьева предстает пограничным, и это прежде всего почти неразличимая граница между неестественной жизнью и неестественной смертью. Однако мир «Пастуха и пастушки» не ограничивается подобным экзистенциально «выморочным» пространством опустошения. Хаосу // аду войны здесь противопоставлены образы Дома // Космоса // Рая как инвариантные проявления естественного порядка, лада, гармонии¹. Их символическим олицетворением в «Пастухе и пастушке» становится изба Люси, которая, в соответствии с архетипическим содержанием мифологемы Дома, оказывается отражением «целостной, упорядоченной, организованной» по «определенным законам (принципам) вселенной» [Славянская мифология, 2002, с. 9].

Изба Люси – это не просто жилище, а особое сакральное пространство,

¹ См. также об этом: [Ковтун, 2017, с. 500-502].

отделенное от «профанной» внешней сферы: оно наполнено живыми энергиями души героини, стремящейся к гармонии отношений с миром, людьми, с самой собой, несмотря на все разрушительные силы, царящие вокруг. Дом Люси как царство Жизни предстает в оппозиции к пространству войны, где, по Астафьеву, нет ни жизни, ни смерти в естественном изначальном их понимании: «Комната убрана, просторно и чисто: широкая скамья со спинкой, на ней половичок, расшитый украинским орнаментом. Пол земляной, но гладко, без щелей мазанный. Среди комнаты, в деревянном ящике, – раскидистый цветок с двумя яркими бутонами. На подоконнике тоже стояли цветы в ящиках и старых горшках. Воздух в передней домашний, земляной. Скучная опрятность кругом, и все же после кухонного густолюдья, спертого запаха отдавало здесь нежилым, парником вроде бы отдавало» [Астафьев, 1997, с. 44].

Ключевые образы космизированного топоса жизни, создаваемого Люсей, – «половичок, расшитый украинским орнаментом» (напоминание о природном многоцветии мира и оберег от пустоты), свет, музыка, заря, вода, чистота, тепло, цветы – резонируют со знаковыми деталями представлений о Рае, являющемся в свою очередь инвариантным отражением мифологемы Космоса. Пространство Люсиной избы, символически ассоциируясь с Раем, соответственно «наделяется высшими этическими и эстетическими достоинствами как мир праведности, чистоты, красоты и совершенства и противопоставляется аду» [Ибатуллина, 2020, с. 402], – в контексте повести Астафьева – прежде всего аду войны за пределами дома. Не случайно солдаты боятся зайти на чистую половину избы, отвечая хозяйке на приглашение: «...давно не мылись мы ... натрясем трофеев...» [Астафьев, 1997, с. 31]. Ощущение физической грязи (грязного тела, одежды) соединяется в них с чувством душевного очерствения, с сознанием своей «порочности», одичалости. Ни один из солдат, кроме Бориса, несмотря на неоднократные приглашения Люси, не ступит на чистую половину жилища хозяйки, символизирующую Рай для загубевших на войне солдат.

Сакрально космизирован в изображении писателя и сам образ главной героини. В ней нашли отражение ключевые женские архетипы, связанные с семантикой созидания, мироустроения, житнетворчества, в первую очередь – богородичный и софийный первообразы. Развернутому исследованию этих архетипических начал посвящен следующий раздел нашей работы¹, поэтому здесь мы не будем детально останавливаться на их интерпретации, обозначим лишь некоторые актуальные в данном контексте моменты.

Исследователи уже неоднократно обращали внимание на художественную значимость образа «сиреновой музыки» в контексте повести (см., н-р: [Зубков, 2009, с. 14]), отмечая в ней «отголосок не слышной человеческому уху гармонии вселенной. Когда святой в служебных текстах представляет в облике играющего на свирели пастуха, то имеется в виду не только идея пастырства. Мелодия, которую он исполняет, – это божественная музыка мира и нерукотворная музыка бессмертной души» [Панченко, 1984, с. 92]. Божественная «сиреневая музыка» не случайно соединяет души Бориса и Люси. Сиреневый цвет во многих культурах воспринимается амбивалентно, как цвет чуда, магической тайны, связанной с космизированным единством мироздания и в то же время с возможностью утраты этой гармонии.²

Эта амбивалентность становится отражением потенциальной драматичности отношений героев, встреча которых с самого начала уже готова обратиться в разлуку и совершается, по сути, на границе ада и Рая, хаоса войны

¹ Предварительно сразу отметим, что данная проблематика уже была обозначена в некоторых других исследованиях, см.: [Ковтун, 2017, с. 495-516], [Плеханова, 2016].

² Слово «сиреневый», как известно, в русском языке связано с образом сирени. Символика сирени, как и сиреневого цвета, неоднозначна. С одной стороны, она является символом весны, вечной любви, с другой – символом печали. Н.Ф. Золотницкий в книге «Цветы в легендах и преданиях» писал: «На Востоке... служит она эмблемой грустного расставания, и потому влюбленный вручает ее... своей возлюбленной лишь тогда, когда они расходятся или расстаются навсегда». У европейцев сирень считается цветком горя и несчастья, у славян – символом любовной тревоги [Золотницкий, 2017, с. 411]. «"Я слышу твою музыку", – говорит Люся Борису, как бы предчувствуя разлуку [Астафьев, 1997, с. 88].

и Космоса жизни. Отметим, что граничное «совмещение» Рая и ада в одном бытийном пространстве в «Пастухе и пастушке» Астафьева, на первый взгляд, противоречит традиционной христианской мифологии, однако в действительности аналогичная топология обнаруживает параллели в некоторых народных представлениях. «В рассказах об обмираниях, повествующих о посещении «того света», присутствуют картины Рая (обычно контрастирующие с картинами адских мук), в которых нередко Рай и ад оказываются пространственно совмещенными в некоем помещении и находящимися как бы по обе стороны длинного коридора, так что путешествующий во сне видит их одновременно» [Славянская мифология, 2002, с. 404].

Подобная амбивалентность характеризует не только отношения Бориса и Люси, но и внутренний мир каждого из них, а также и душевное состояние практически всех изображенных персонажей. Пытаясь спастись от ощущения разлома в мире внешнем, герои стремятся обрести внутри себя нечто цельное, постоянное и нерушимое, однако полноценная гармония невозможна в мире, утратившем свои естественные основания. То, что изба Люси поделена на две части: кухню и чистую половину, – приобретает в данном контексте знаковый характер: она подобна душе героини с ее двойным пространством: чистая и гармоничная половина души соседствует с «неубранной», хаотичной ее частью, с адом, наполненным страданиями и болью, страхами и заботами. Когда-то наивная, архетипически чистая «Дева», с приходом немецких солдат Люся не только узнала мир с другой, изнаночной стороны, но увидела и свой собственный «другой» облик – облик огрубевшей женщины, курящей и пьющей, употребляющей в разговоре нецензурную лексику. Женское начало, по Астафьеву, – основа естественной гармонии мироздания, а его деформации – свидетельство того, что эти основы поруганы, и это надругательство не может быть ничем не оправдано.

Борис – единственный из всех солдат, кто оказался чист и не тронут скверной окружающего ада («...ох, Борька! ... Милый ты мой! Чистый! Хороший!» [Астафьев, 1997, с. 100]), поэтому он не просто способен войти в «чистую половину» избы, но именно его присутствие полностью преобразует это пространство, завершая его космическую упорядоченность единством женского и мужского начал, превращая его в подлинный Рай. Первообразы Дом // Женщина // Мужчина // Любовь // Рай выстраиваются в символических подтекстах повествования Астафьева в единую космизированно-бытийную парадигму. Любовь в этом ряду у Астафьева занимает особое место, именно ей принадлежит созидательная мироустроющая роль. В мифопоэтических контекстах повести эта сила любви ассоциируется с жизнепорождающими энергиями Эроса, который изначально понимался не только как любовь между мужчиной и женщиной, но и как универсально-бытийное начало. «По Ферекиду (6 в. до н.э.), сам Зевс, создавая мир, превратился в Эрос, который в таком случае мыслится всевластной мировой силой» [Мифы народов мира, 2008, с. 1124]. Можно сказать, что отношения Бориса и Люси пронизаны именно этими первостихиями Эроса, притянувшего героев друг к другу через времена и пространства, даже через адово пространство войны. «Мир Эроса не имеет разъединяющих границ и барьеров, здесь возможно общение и взаимодействие поверх любого пространства-времени, мгновение и вечность здесь равномасштабны» [Ибатуллина, 2009, с. 91].

На первый взгляд, тема Эроса как «пятого элемента»¹, выполняющего демиургические функции в хтонических сферах мироздания, то есть в сферах Хаоса, как его понимала архаическая мифология, не коррелирует с той

¹ «Подлинно житнетворческой, теургической силой обладает именно энергия Эроса – того самого «пятого элемента» среди первоначал царства Хаоса, который способен обратить это царство в плодоносящее лоно мира» [Ибатуллина, 2009, с. 87].

интерпретацией хаоса // ада, которую мы видим в «Пастухе и пастушке». Однако образ Хаоса в его первично-мифологическом понимании не менее значим в художественной реальности, воссоздаваемой в повести, это подчеркнуто тем, что именно в данном символическом пространстве происходит итоговая по своему смыслу встреча главных героев – в начале и в финале произведения. Более того, здесь мы встречаемся и с проявлениями классической архетипической оппозиции Хаос – Космос, выполняющей в данном контексте миромоделирующую роль. Так, Г.М. Ибатуллина пишет: «Возможность мифологизированного прочтения событий и образов «Пастуха и пастушки» задана уже в начальных фрагментах повествования, художественно выстраивающих специфическую удвоенную картину реальности. Перед нами, с одной стороны, топографически узнаваемый ландшафт, <...> с другой – не менее узнаваемое мифологизированное пространство Хаоса с целым рядом характерных для него признаков и деталей: пространственная беспредельность, пустота и однообразие; повторяющийся мотив немоты // тишины // молчания; отсутствие выраженных форм и движения; практически отсутствующая, замершая жизнь природных стихий» [Ибатуллина, 2020, с. 40].

Исследователь отмечает, что символика, связанная со «значимыми координатами хтонического топоса, обнаруживается и в других пейзажных описаниях в экспозиции повести», начиная уже с первых строк. «Героиня символически оказывается не только на границах между мирами (земным и потусторонним, Хаосом и Космосом), но одновременно и в своеобразном сакральном центре мироздания, топологически соположенным с центром России: "Почему ты лежишь один посреди России?"» [Ибатуллина, 2020, с. 40].

Знаковые элементы центральной «мировой оси», традиционной для мифологической топологии, обозначены в тексте фрагментарно, но достаточно отчетливо: «У километрового столба она вытерла глаза рукой. Полосатый столбик порябил-порябил и утвердился перед нею. Она опустилась с линии и на

сигнальном кургане, сделанном пожарными или в древнюю пору кочевниками, отыскала могилу. Может, была когда-то на пирамидке звездочка, но отопрела. Могилу затянуло травой провололочником и полынью. Татарник взнимался рядом с пирамидкой-столбиком, не решаясь подняться выше» [Астафьев, 1997, с. 8]. «"Столб" (редуцированно-аллюзивный "остаток" Мирового дерева); могильный холм // курган (архетипически восходящие к образу Мировой горы); пирамида с ее изначально сакральной семантикой и звезда как астральный символ – эти образы маркируют здесь и мировую вертикаль, и центр мифологической вселенной, и границу между разными ее измерениями» [Ибатуллина, 2020, с. 41].

На наш взгляд, можно существенно дополнить наблюдения и выводы Г.М. Ибатуллиной о путях актуализации мифологемы Хаос – Космос в начальных и финальных фрагментах «Пастуха и пастушки». В начале повести мы действительно видим Хаос в его первичном состоянии – одинокий, холодный, пустынный мир: «И брела она по тихому полю, непаханному, нехоженному, косы не знавшему» [Астафьев, 1997, с. 7]. Здесь перед нами образ «земли», какой она была еще до начала творения: «была безвидна и пуста» [Библия, 1994, с. 11]; описание Астафьева достаточно четко соотносится с семантикой библейских словообразов, как они звучат на иврите: «тоху-ва-боху» – «бесформенная», «неустроенная», «хаотичная» [Аверкий (Таушев, архиеп.), URL]. Вокруг Люси лишенная жизни степь, солончаки, и в художественном плане мотивы умирания – ухода в «дотварное» состояние являются сквозными: «Ветер шевелил полынь на *могиле*, вытеребливал пух из шишечек карлика-татарника. Сыпучие семена чернобыла и *замершая сухая* трава лежали в бурых щелях *старчески потрескавшейся* земли. Пепельным *тленом* отливала *предзимняя* степь, угрюмо нависал над нею древний хребет, глубоко вдавившийся грудью в равнину, так глубоко, так грузно, что выдавилась из глубины земли горькая соль и *бельма солончаков*, отблескивая холодно, плоско, наполняли *мертвенным льдистым светом* и горизонт, и небо, спаявшееся с ним» [Астафьев, 1997, с. 8].

Однако первородный Хаос – это не лишенная смысла, тотальная смерть, подобная «хаосу войны», в нем таятся семена жизни. Не случайно уже в начальных строках повести появляются образы «семян»: «В сандалии ее сыпались семена трав...» [Астафьев, 1997, с. 7], – и далее вновь возникают в финальных эпизодах встречи героев (Люся у могилы Бориса): «...И, послушав землю, всю засыпанную пухом ковыля, семенами степных трав и никотинной полыни, она виновато сказала: – А я вот живу» [Астафьев, 1997, с. 139]. Характерно также, что в завершающем картины Хаоса описании в финале экспозиции особо акцентируются мотивы «шевеления» жизни: «Но это там, дальше было все мертво, все остыло, а здесь *шевелилась* пугливая жизнь, скорбно *шелестели* немощные травы, *похрустывал* костлявый татарник, сыпалась сохлая земля, какая-то *живность*, полевка-мышка, что ли, *суежилась* в трещинах земли меж сохлых травок, *отыскивая прокорм*» [Астафьев, 1997, с. 8]. Хаос, семена, движение – все это образы амбивалентные по отношению к жизни и смерти, поскольку Хаос включает в себя особую сферу – сферу хтонического, где и происходят все процессы рождения, где таятся все истоки космизирующего мир творения. Кульминацией подобного восприятия Хаоса становятся образы «корней трав и цветов», символическое значение которых, по сути, завершает в смысловом отношении и историю жизни // смерти Бориса, и встречу героев, и саму повесть, знаменуя вечный круговорот жизни и смерти: «Могильный холмик скоро окропило травой. В одно дождливое утро размокшие комки просек тюльпан, подрожал каплею на клюве, открыл розовый рот. Корни жилистых стелющихся трав и цветов ползли в глубь земли, нащупывали мертвое тело в неглубокой могиле, уверенно оплетали его, росли из него и цвели над ним» [Астафьев, 1997, с. 139]; «А он, или то, что было им когда-то, остался в безмолвной земле, опутанный корнями трав и цветов, утихших до весны» [Астафьев, 1997, с. 140].

Таким образом, мифологема Хаоса в художественном мире «Пастуха и пастушки» реализована неоднозначно, а в разных своих культурологических вариациях и модусах. «Хаос войны» по своей сути далек от архаико-мифологических представлений о Хаосе как первозданном состоянии бытия и в художественной реальности произведения практически отождествляется с мифологемой ада. Однако, в отличие от традиционно-бытового восприятия, ад в изображении Астафьева – не царство смерти, а пространство, противоестественно извращающее и жизнь, и смерть.

В то же время изначальный Хаос – это циклическая взаимосвязь процессов умирания и рождения, сфера, где ключевая демиургическая роль принадлежит энергиям Эроса, благодаря которым происходит творение Космоса из глубин Хаоса. Пространство встречи и любви Бориса и Люси представлено в повести как пространство амбивалентного единства Хаоса – Космоса, в то время как ад и Рай лишены такого единства: Рай изолирован от ада войны границами Дома главной героини. Война, с точки зрения писателя, как и преисподняя, отчуждена от фундаментальных бытийных координат и является искусственно созданным локусом, отчуждающим в свою очередь человеческие души от их изначальной естественной природы и предназначения. Возможность преодолеть это отчуждение, вернуться к первоисточкам и обрести способность к возрождению открывается, по Астафьеву, лишь силами Любви.

2.2. Софийный миф в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка»

Одной из главных задач данного раздела нашей работы является описание функций софийного мифа в художественной системе повести и определение мифологемной структуры образа Люси – главной героини произведения. В предыдущем разделе диссертации мы уже отмечали, что данная проблематика была обозначена и интерпретирована в работах Н.В. Ковтун [Ковтун, 2017, с. 495-

516] и И.И. Плехановой [Плеханова, 2016], однако, на наш взгляд, некоторые ее аспекты могут быть концептуально дополнены. Сделаем также оговорку, что личность героини в изображении Астафьева не исчерпывается одним лишь софийным архетипом, она наделена особой универсальностью и «многосоставностью» (Ф.М. Достоевский) – как в психологическом, духовно-нравственном плане, так и с точки зрения архетипических ее составляющих. Здесь выявляется целый ряд первообразных моделей женской личности и женского начала мироздания, существующих в отношениях рефлексивно-диалогических взаимоотражений или в ситуации художественной рефлексии¹, дополняя и «острая» друг друга, актуализируя благодаря этому свой внутренний смысловой потенциал.

Софийный архетип представлен в образе Люси в двух его модификациях: христианском и гностическом. Помимо этого, ключевым для понимания героини является архетип Матери – тоже в двух инвариантных его ипостасях: архаическом первообразе Матери-Земли и христианском первообразе Богородицы; с первым из них в художественном мире Астафьева отчетливо коррелирует и архетипический образ Матери-Родины. Обозначены в Люсе и элементы культурологически укорененных архетипов Девы, Возлюбленной, Хозяйки, Жрицы, Блудницы, Психеи². Разумеется, каждая из обозначенных

¹ О феномене художественной рефлексии и ее функций в литературе см.: [Валиева (Ибатуллина), 1992; Ибатуллина, 2015; 2017]. Под художественной рефлексией исследователь понимает особое содержание, более широкое, чем принято в современной психологии: это не только субъектно-психологические акты, но любые процессы образно-смысловых взаимоотражений – внутрисубъектные, межсубъектные, субъектно-объектные, в том числе и между такими феноменами, как художественный образ, жанр, сюжет, стиль. Именно в данной интерпретации термин «рефлексия» и его производные, как, например, определение «рефлексивно-диалогические отношения», употребляются нами в данной работе.

² Следует сказать, что логика изображения героини в повести Астафьева позволяет говорить об актуализации в парадигме ее образа не только художественно-культурологических, но и собственно психологических архетипических концептов в юнговской их интерпретации, это прежде всего архетипы Анимы и Тени, однако их исследование остается за рамками нашей работы.

художественных составляющих личности героини требует отдельного рассмотрения и доказательной аргументации, и решение этих задач невозможно в рамках данного раздела работы.

Героиня повести включена (и авторским взглядом, и взглядом Бориса Костяева, другого главного героя произведения) в сакрально-метафизические контексты бытия и нередко окружена ореолом тайны, рационально до конца не постигаемой. Символические коннотации образа Люси непосредственно в повествовании рождаются через неоднократные, в том числе и прямые, отсылки к богородичному архетипу. Так, Н.В. Ковтун пишет: «Поведение, облик Люси маркированы иконографической традицией. Героиня противопоставлена здешнему, жестокому, безумному миру: никто не знает, как она оказалась в селении, у нее нет биографии, возраста, а лицо, словно “подкопчено лампадками или лучиной”, не лицо – лик. “Убегающий взгляд ласковых, дальним скользящим светом осиянных глаз, будто со старой иконы”, полон “покорности и устоявшейся печали”, уже напрямую соотносимых автором с чертами Богородицы: “женщина со скорбными глазами Богоматери” (в итоговой редакции 1989 года). Возвышенность образа акцентируется его принципиальной непостижимостью в профанном настоящем» [Ковтун, 2017, с. 499].

Однако первообраз Девы-Матери оказывается здесь лишь одной из граней женского начала в героине, поскольку, во многом объясняя особенности ее личности, он не может объяснить драматических перипетий ее судьбы. Люся – жертва войны, превратившей ее из чистой Девы, которой предназначено стать столь же чисто-непорочной Матерью, в «Блудницу» – Деву, утратившую свою непорочность. И хотя внутренне, в духовном плане она остается столь же целостной и целомудренно-чистой, по душе ее и по судьбе трещиной прошло сознание своего «падения». Параллели с архетипом гностической Софии, с образом Софии «падшей», «плененной», «страдающей» здесь совершенно отчетливы и прочитываются как метафорически, так и «буквально».

Люся оказалась в плену на оккупированной врагом территории, стала объектом духовного и телесного насилия и погрузилась в бездну страданий, где ее собственная, личная душевная боль соединилась с болью за весь происходящий в окружающем ее мире разлад и хаос. «Даже когда смеялась [Люся], в глазах ее оставалась недвижная печаль, и глаза эти так отдельно и жили на ее лице своей строго-сосредоточенной всепонимающей жизнью [Астафьев, 2017, с. 146]. «Борис повернулся и увидел – все лицо ее [Люси] залито слезами, и почему-то не решился ее утешить. Люся схватила жбан с этажерки, расплескивая на грудь самогон, глотнула из горлышка и прерывисто заговорила...» [Астафьев, 2017, с. 204]. «Падение» Люси по сути оказывается поруганием женщины и женского начала в целом: «Я бы закурила. <...> Люся сунула руку под матрац, вынула зажигалку. <...> – Зажигалка того самого фрица, которого повесили в бору на сосне...<...> У Люси клокотало в горле. Она затягивалась табаком по-мужицки умело и жадно. – Девоч он, между прочим, потрошил на этой самой кровати...» [Астафьев, 2017, с. 205].

Героиня, как и гностическая София, буквально погружена в Хаос (в «бытовом» и мифопоэтическом значении слова) и окружена Хаосом, одной из проекций которого становится, как мы уже говорили, ад войны и пространство смерти: «И лежали раненые вповалку – и наши, и чужие, стонали, вскрикивали, плакали, иные курили...» [Астафьев, 2017, с. 168]; «На поле, в ложках, в воронках, особенно возле изувеченных деревцев, возле темно шевелящейся речки кучами лежали убитые, изрубленные, подавленные гусеницами немцы. Попадались еще и живые, изо рта их шел пар. Они хватались за ноги, ползли следом по снегу, истолченному, опятнанному кровью» [Астафьев, 2017, с. 157-158] (здесь мы ограничиваемся краткими констатациями, более детальному анализу мифологемы Ада и Рая в повести был посвящен предыдущий раздел нашей работы).

Как и к страдающей, плененной Софии, к Люсе приходит Спаситель и освободитель, причем освобождение в сюжетно-фабульной логике повести совершается и в духовном плане, и в конкретно-эмпирическом – изгнание врага с захваченной территории. С мотивом спасения здесь непосредственно связаны мотивы очищения и искупления – от «греха» «падения» героини. Любовь Бориса и Люси в изображении Астафьева наделена очищающей, просветляющей, исцеляющей силой; стихия Эроса преображает героев и дарует им новое откровение о себе самих, об их любви, о войне и мире, о бытии в целом: «О-ох, Борька! <...> Где же ты раньше был? Неужели войне надо было случиться, чтоб мы встретились? Милый ты мой! Чистый, хороший!» [Астафьев, 2017, с. 205]; «Хотелось сделать что-нибудь неожиданное, хорошее для нее. <...> Неловко, как сноп, подхватил ее в беремья и стал носить по комнате. <...> ...так полагается в благородных романах – носить женщин на руках, вот пусть и носит... <...> Млея, слушала она, какую он мелет несбыточную, но приятную чушь: война кончилась, он [Борис] приехал за нею, взял ее на руки, несет на станцию на глазах честного народа...» [Астафьев, 2017, с. 206]; «Люся подняла голову, откинула с лица волосы и опустила руки на плечи Бориса. – Спасибо тебе, солнышко ты мое! Взошло, обогрело... Ради одной этой ночи стоило жить на свете...» [Астафьев, 2017, с. 206].

Софийность героини в «Пастухе и пастушке» художественно выражена не только на сюжетно-событийном уровне, но и через ряд характерных знаковых черт, определяющих логику ее восприятия. Героиня представлена как воплощение целостности, универсальной гармонии, совершенства и полноты женской личности, как олицетворение «умной красоты», и творческой силы женского начала мироздания¹. Красота и ум Люси почти не обозначены в прямых

¹ Об архетипически знаковых чертах Софии см.: [Аверинцев, 2001; Булгаков, 2009; Булгаков, 1994; Флоренский, 2012; Шипфлингер, 1997].

речевых констатациях; лишь однажды, в монологе Ланцова, подразумевается, что Люся принадлежит к числу тех особенно прекрасных женщин, красота которых сопоставима с великими произведениями искусства: «Глухой Бетховен для светлых душ творил, фюрер под его музыку заставил маршировать своих пустоголовых убийц. Нищий Рембрандт кровью своей писал бессмертные картины! Геринг их уворовал. Когда припрет – он их в печку... И откуда это? Чем гениальнее произведение искусства, тем сильнее тянутся к нему головорезы! Так вот и к женщине! Чем она прекрасней, тем больше хочется лапать ее насильникам...» [Астафьев, 2017, с. 138]. Вместе с тем особые художественные ракурсы изображения героини и акцентированные детали ее внутреннего и внешнего облика неоднократно подтверждают аллюзивную характеристику Ланцова. «Нос ее ровный, с узенькими раскрылками, припачкан сажей. Овсяные, как определяют в народе, глаза, вызревшие в форме овсяного зерна, прикрыты кукольно загнутыми ресницами. Когда хозяйка открывала глаза, из-под ресниц этих обнажались темные и тоже очень вытянутые зрачки» [Астафьев, 2017, с. 122-123].

Лицо ее в повествовании открыто уподобляется иконописным ликам («Будто со старой иконы или с потертого экрана появились, ожили глаза, и то темнело, то прояснялось лицо женщины» [Астафьев, 2017, с. 130]), и парадокс астафьевского изображения в том, что иконная иномирность, «недорисованность», загадочная одухотворенность соединяется в Люсе с телесной кукольностью и притягательностью для множества окружающих ее мужских взглядов. Амбивалентны глаза героини, особенно выразительно прорисованные в портретных описаниях. С одной стороны, они столь же «загадочные» [Астафьев, 2017, с. 122-123], метафизически «нездешние», как и сама Люся («Я нездешняя», – говорит она о себе [Астафьев, 2017, с. 126-127]): «Он все время ловил на себе убегающий взгляд ласковых, дальним скользящим светом осиянных глаз» [Аверинцев, 2001, с. 130]; «...эта женщина с древними

глазами, по которым искрят небесные или снежные звезды» [Астафьев, 2017, с. 137]. С другой стороны, глаза героини – подчеркнуто земной (в буквальном смысле – связанной с землей), хотя и необычной формы: «Овсяные, как определяют в народе, глаза, вызревшие в форме овсяного зерна» [Астафьев, 2017, с.122-123]; и наполнены эти глаза той же «устоявшейся» земной печалью, что и скорбящие о людских бедах взгляды иконописных ликов.

Подобное органичное соединение амбивалентных черт свойственно именно софийной модели женской личности, в которой «единство противоположностей» преодолевает видимые противоречия. Это «единство противоположностей» в героине Астафьева проявлено многообразно, в том числе в сочетании «кукольной» красоты с всевидящей и всеохватывающей мудростью, печали с внутренним, изначально присущим ей «весельем», которое считается специфической чертой Софии Премудрости Божьей¹: «Даже когда [Люся] смеялась, в глазах ее оставалась недвижная печаль, и глаза эти так отдельно и жили на ее лице своей строго сосредоточенной и всепонимающей жизнью» [Астафьев, 2017, с. 146].

Люся, в отличие от Бориса не получившая «высшего» образования, наделена глубиной понимания и мудростью приятия людей и жизни в целом – несмотря на весь трагизм происходящих событий и множество разрушительных для ее судьбы противоречий. Более того, в Люсе, так же как в Софии, живет устроительница жизни [Аверинцев, 2001, с. 162] и Хозяйка [Булгаков, 2009, с. 172-197], наполненная внутренней заботой о мире и окружающих ее людях. Не случайно в пространственно-временной организации повести одно из ключевых мест занимает мифологема Дома, репрезентантом которой становится изба Люси – символически сакральное пространство, отделенное от «профанной» внешней

¹ Ср. у С.С. Аверинцева: «Она [София] описывается (Притч. 8: 27-31) как «художница», по законам божественного ремесла строящая мир (что снова сближает ее с Афиной); в природу этой космогонической С. – «художницы» входит «веселие» [Аверинцев, 2001, с. 161].

сферы. Дом Люси как царство Жизни представлен в оппозиции к окружающему его царству Смерти. Ключевые образы сакрального пространства жизни, создаваемого Люсей: свет, музыка, заря, вода, чистота, тепло, цветы – противопоставлены, как мы уже отмечали, аду / хаосу войны и обозначены в повествовании неоднократно, напомним лишь одно из описаний: «Комната убрана, просторно и чисто: широкая скамья со спинкой, на ней половичок, расшитый украинским орнаментом. ... Среди комнаты, в деревянном ящике, – раскидистый цветок с двумя яркими бутонами. На подоконнике тоже стояли цветы в ящиках и старых горшках» [Астафьев, 2017, с. 140].

Через архетипические инварианты Хозяйки // Заступницы // Спасительницы, функции которых исполняет Люся по отношению к живущим в ее доме солдатам, реализовано в художественной парадигме личности героини единство софийного и богородичного первообразов¹. В то же время в повествовании акцентированы моменты, обнаруживающие культурологические дифференциации данных архетипов. Так, не только приведенная выше цитата, но и ряд других фрагментов текста убедительно свидетельствуют о значимости в характере и сознании Люси творческого и художественно-эстетического начал: ей свойственно выраженное стремление к «упорядочиванию» и гармонизации окружающего ее пространства по законам красоты – хотя бы в доступных ей формах. В контекстах известной культурологической традиции эти черты практически не актуализированы в богородичном архетипе, в отличие от софийного.

«Игровая», «праздничная» [Аверинцев, 2001, с. 162] природа Софии в Люсе, как и «веселье», редуцирована войной, но не стерта из ее натуры окончательно и отчетливо проявляет себя в отношениях с Борисом: «Люся

¹ Развернутая интерпретация единства софийного и богородичного архетипов предложена в известной работе Т. Шипфлингера «София – Мария. Целостный образ творения»: [Шипфлингер, 1997].

нарядилась в желтое платье. Черные цыганские ленты скатывались по ее груди, коса перекинута через плечо. Рукава платья тоже отделаны черным. На ногах мало надеванные туфли на среднем каблуке. Похожа была Люся на девочку-воструху, которая тайком добралась до маминого сундука и натянула на себя взрослые наряды. За спиной ее, на стеклах, переливалась изморозь, росли белые волшебные кущи, папоротники, цветы, пальмы. – Какая вы красивая, мадам! Она потеряла ленточку, намотала ее на палец. – Я сама еще в девчонках это платье шила. – Да ну-у-у! Шикарное платье! Шикарное!» [Астафьев, 2017, с. 209]. В приведенном фрагменте отражена еще одна существенная черта софийного первообраза: его отрешенность от возраста, вернее, амбивалентный характер по отношению к возрасту и к времени вообще. В Софии органично уживаются играющее Дитя (Девочка), чистая невинная Дева, красивая сильная Женщина и мудрая Старуха. Первые три ипостаси отчетливо отражены здесь в облике Люси, четвертая неоднократно заявлена в тексте – и в повествовательно-прямой форме и символически-аллюзивной.

Люся откровенно представлена автором как сознание, причастное разным временам, и одновременно как существо вне времени, укоренное и в глубокой древности, и в трансцендентно понимаемой Вечности, где «времени уже не будет» [Откр. 10: 5-6]. Не случайно, например, она полушутливо говорит Борису: «...я старше тебя на сто лет!» [Астафьев, 2017, с. 195]. «Сто лет» здесь, как и «древние» глаза героини, – имеют не только конкретно-хронологический смысл, но и ассоциативно-метафорический: сто лет – век – вечность. По сути, Борис нередко так и воспринимает Люсю – как женщину, которая старше его «на вечность». Более того, в сознании Бориса после разлуки с Люсей ее образ приобретает и своеобразную пространственную «бесконечность». Оставшись один, он видит Люсю практически во всем, что его окружает: «Что-то легкое коснулось руки, защекотало ее. По запястью ползла узорчатая бабочка. Борис глядел, глядел на сторожкую бабочку и увидел черные крылышки на рукавах

желтого платья, окно в морозных узорах... – Лю-у-у-у-ус-а-а!» [Астафьев, 2017, с. 239].

Метафора бабочки появляется в тексте также неслучайно: бабочка – один из древнейших символов Души и, соответственно, атрибут Психеи; в русскоязычном контексте слово неизбежно ассоциируется с женским началом и «феминным» архетипом – как уменьшительная форма от «баба». Взаимосвязь Психеи с первообразом Софии представляется очевидной: София – олицетворение Мировой Души, и все человеческие Души так или иначе пребывают в лоне Софии. Мы вновь видим, как в героине Астафьева органично соединены инвариантные образы женского начала.

Обозначена в процитированном фрагменте повести еще одна ключевая черта Софийного архетипа – амбивалентно-граничный характер ее бытия¹. София пребывает на границе божественного и человеческого, небесного и земного, временного и вечного и т.д., в том числе и на солярно-хтонической границе. Цветовая акцентуация желто-черного наряда Люси и такой же окраски крыльев бабочки приобретает в общем символическом контексте повествования знаковый характер: перед нами откровенно подчеркнутое сочетание солярного (желтый / солнечный) и хтонического (черный) цветов.

Амбивалентное единство этих начал – Гармонии и Хаоса – определяет во многом сюжетную структуру произведения на разных уровнях: в изображении индивидуально-личностных судеб героев; судеб народных, общеисторических и общечеловеческих; экзистенциально-бытийных, природно-космических судеб мироздания в целом. Разумеется, в логике изображения героини Астафьева мотив границы и солярно-хтонические маркировки не ограничиваются прокомментированным эпизодом с бабочкой, можно привести и другие многочисленные примеры, однако детальный анализ текста в этом плане уведет

¹ О граничной природе Софии пишет, например, С.Н. Булгаков: [Булгаков, 1994, с. 185-204.].

нас в сторону от центральной темы; исследование солярно-хтонических контекстов произведения требует отдельной работы¹.

В контексте софийности образа Люси знаковый смысл приобретает и поэтика ее имени. С одной стороны, Люся – традиционная сокращенная форма имени Людмила, семантика которого понятна русскоязычному читателю. С другой – в общекультурологических контекстах эта форма неизбежно резонирует с итальянско-испанским именем Лючия: Lucia – имя, образованное от латинского корня Lux, что переводится как «свет». Поскольку отсылки к европейской и общечеловеческой культуре открыто заданы в повести на текстовом уровне (начиная с заглавия, подзаголовка «Современная пастораль» и первого эпитафия из Теофила Готье), в символическом пространстве произведения легко прочитываются смысловые ассоциации, порождаемые этим именем. Это не только образы, связанные с популярной неаполитанской народной песней «Санта Лючия» (Святая Лючия), но и образ самой Святой Люции – Луции Сиракузской, – одной из самых почитаемых в европейской христианской традиции святых и мучениц.

Житие Лукии (Луции) // Люции включено и в русский православный агиографический канон, представленный «по руководству Четых-Миней» св. Димитрия Ростовского [Жития святых, URL]. Поразительно, насколько резонируют в логике изображения Астафьева некоторые детали жизнеописания Святой Люции и истории Люси. Среди таких знаковых схождений можно выделить несколько акцентированных мотивов, в том числе «древние» глаза; свет, светильники и огонь; попытка насильственного лишения девственности и превращения в блудницу; страдания, пытки и мучения, претерпеваемые героинями; внутренняя верность идеалу; способность к покровительству и

¹ О значимости солярно-хтонических мотивов в художественном мире В.П. Астафьева см. подробнее: [Ибатуллина, 2025].

заботе¹.

Поэтика имени героини Астафьева не исчерпывается этими интерпретациями, в тексте повести задана отсылка не только к европейским, но и к восточным контекстам: «Борис уверял ее [Люсю] и себя, что из всех когда-либо слышанных женских имен ему было памятно лишь одно, какое-то цветочное, какое-то китайское или японское имя – Люся. Он тоже мальчишкой, да что там мальчишкой, совсем клопом, с семи лет, точно, с семи, слышал это имя и видел, точно, видел, много раз Люсю во сне, называл ей своей милой» [Астафьев, 2017, с. 190]. «Китайская» аура имени Люся естественным образом порождает ассоциативные нити, ведущие к широко известным в Китае мифологическим образам Пастуха и ткачихи, явно резонирующим и с семантическим полем повести в целом.

Отмеченная широта культурологических горизонтов произведения подчеркивает не только подключенность героев к общебытийным контекстам, но и их собственную «универсальность», архетипически обобщающий характер их образов, ориентированных на символические и мифологизированные личностные модели². Внутренняя душевная и духовная «универсальность» личности Люси неоднократно отмечена в повествовании, через ряд символических кодов она приобщена к разным культурам и народам: не только к русской, украинской, общеславянской (местные жители именуются в повести

¹ Ср., н-р, в «Житиях святых ...» Димитрия Ростовского: «Без произволения Духа никогда не может быть осквернено тело, – отвечала Лукия: – если даже ты положишь мне на руку фимиам и насильно бросишь его сею рукою на идольский жертвенник, то Бог только посмеется тебе при виде сего, ибо Он осуждает нас за помыслы и произвольные деяния, а не за действия, которые нас другие принуждают делать насильно; и насильственное лишение девства Он только попускает, как попускает искушения, разбой, язычество. Посему, если ты и прикажешь надругаться надо мною, то этим только увеличишь награду за мою чистоту» [Жития святых, URL]. См. также: [Луция, дева и мч. Сиракузская, URL].

² О широкой семантике культурологических мифологем в «Пастухе и пастушке», в том числе в связи с образом главной героини повести, см. также в уже упоминавшейся работе Н.В. Ковтун [Ковтун, 2017, с. 495-516].

славянами), но, как мы увидели, и к западноевропейской, а также и к восточной. В то же время героиня полностью не принадлежит ни к одному из конкретных социально-исторических локусов, оставаясь «нездешней» и «безродной» [Астафьев, 2017, с. 126-127]. Подобная амбивалентная причастность // дистанцированность образа Люси к пространству человеческой истории и культуры органично коррелирует с ее софийной первоприродой.

Типологические параллели, подтверждающие функциональную значимость софийного мифа для понимания и интерпретации образа главной героини «Пастуха и пастушки», не исчерпываются приведенными здесь наблюдениями и выводами, однако их, на наш взгляд, достаточно, чтобы убедиться в правомерности представленной концепции. Для нас было существенно важным показать, что архетип Софии в разных своих модусах и инвариантах (София Премудрость Божья // София гностическая¹) в структуре образа Люси является одной из смысловых доминант, определяющих парадигму ее восприятия на уровне мифопоэтического символизма произведения.

2.3. Повесть В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» и «Слово о полку Игореве»: диалог с фольклорно-эпической традицией

В данном разделе работы мы обратимся к анализу образно-смысловых проекций повести Астафьева с основными константами фольклорно-эпического мировоззрения, отраженными в произведении не напрямую, а опосредованно, через поэтическую реальность «Слова о полку Игореве». Эпическая традиция, отраженная в «Слове», как известно, уходит корнями в народный героический эпос, а также имеет отчетливые параллели со средневековым эпическим

¹ В этот ряд можно было бы включить и Софию // Вечную Женственность Соловьева – Блока, однако исследование данных параллелей пока остается за рамками нашей работы.

мышлением. Поэтому диалог со «Словом» в повести Астафьева превращается в диалог с универсалиями фольклорно-эпического сознания в целом, и, чтобы объективно интерпретировать этот диалог, нам необходимо будет также показать правомерность сопоставлений «Пастуха и пастушки» со «Словом о полку Игореве». Предварительно отметим, каково современное состояние исследований в этом плане.

Связь творчества В.П. Астафьева с древнерусской литературной традицией неоднократно отмечалась в исследованиях разных лет, см., например: [Большакова, 2020, 2021; Гончаров, 2011; Дегтярева, 2010; Стадниченко, 2018]. Повесть «Пастух и пастушка» в этом плане также не была обойдена вниманием астафьеведов; так, Ю.А. Большакова, анализируя жанровую природу произведения, рассматривает «пасторальные» резонансы с «Повестью о Петре и Февронии» [Большакова, 2021]. Не менее значимы мотивные векторы воинской повести, упомянутые в работах ряда исследователей ([Залыгин, 2001; Хасанова, 2009]), отмечающих, что художественный строй произведения многопланов и важное место в нем принадлежит фольклорной и древнерусской традиции. Вместе с тем образно-смысловые параллели между «Пастухом и пастушкой» и «Словом о полку Игореве» – одним из ключевых текстов в истории русской культуры – до сих пор остаются вне поля зрения литературоведов.

На наш взгляд, подобные проекции, в том числе имеющие фольклорные корни, проявляются в «Пастухе и пастушке» на разных художественных уровнях: в особенностях хронотопа, в логике изображения героев и ключевых образов, в том числе образа Руси // России, в жанровой организации произведения, его сюжетно-мотивной структуре. Рассмотрим подробнее ряд обозначенных параллелей – они имеют не только типологический характер, в них достаточно отчетливо прочитывается ориентация творческих интуиций автора на художественные реалии «Слова». При этом следует иметь в виду, что многие аналогии приобретают у Астафьева не прямой, а трансформированный и даже

инверсионный характер: в тексте повести обнаруживаются скрытые и явные отсылки к «Слову», однако актуализированные образы и мотивы вступают в иные смысловые взаимоотношения, открывая тем самым возможность иной авторской их интерпретации.

Символические ассоциации, связанные с образами «Слова о полку Игореве», проявлены в «Пастухе и пастушке» уже в начальных фрагментах произведения – в его прологе, определяющем во многом онтологический, экзистенциальный, культурологический и социально-исторический масштаб повествования. «И брела она по тихому полю, непаханному, нехоженному, косы не знавшему...»; «Насколько хватало взгляда – степь, немая, предзимно взявшаяся рыжеватой шерсткой» [Астафьев, 1997, с. 7]. Образы поля и беспредельных степных далей, тянущихся до «самого неба», где «тенью проступал хребет Урала» [Астафьев, 1997, с. 7], приобретают знаковый характер, становясь здесь ландшафтными репрезентантами России // Русской земли во всей ее масштабности. Мотив бескрайней «степной» Руси // России вернется затем в финале повествования, оформляя его хронотопическую завершенность.

Подобную акцентуацию степных образов и их художественное соположение с образом Русской земли мы видим и в «Слове». Парадокс в том, что здесь, с одной стороны, изображение Русской земли и картины степи постоянно пересекаются, более того, именно степная природа соучаствует в событиях, связанных с князем Игорем. Однако, с другой стороны, в отличие от астафьевского текста, степь здесь является репрезентантом иного, чужого мира, пространством половецким, а не русским. «Образ родины, полной городов, рек и многочисленных обитателей, как бы противостоит образу пустынной половецкой степи – «стране незнаемой», ее яругам (оврагам), холмам, болотам и «грязивым» местам», – пишет Д.С. Лихачев [Лихачев, 1983, с. 15].

В «Слове» степь – амбивалентное и пограничное с Русью пространство, отгороженное символическими «холмами» («О Рускаѧ земле! уже за

ШеломАнемъ еси» [Слово, 2024, с. 14]). У Астафьева степь – это не просто географическая составляющая пространства России, а ее символический центр: «Почему ты лежишь один посреди России?» [Астафьев, 1997, с. 8], – вопрошает героиня, отыскивая могилу возлюбленного. Вместо антитезы земли русской и «степи половецкой» мы видим здесь их онтологическое и экзистенциальное единство¹. В этой художественной интерпретации писателем образа Русской земли аллюзивно можно усмотреть и скрытую полемику с эпической фольклорной (и литературно-средневековой) традицией, поэтизирующей и эстетизирующей воинские подвиги во имя отечества, как бы забывая при этом, что любые войны и сражения связаны с разделением людей и мира на «свое» и «чужое», и несут они смерть и разрушения, а не только «Чти и славы» [Слово, 2024, с. 14]. Для Астафьева, и особенно в «Пастухе и пастушке», а потом и в романе «Прокляты и убиты», поля сражений – это прежде всего «кровавые» поля, независимо от того, чья это кровь – «своя» или вражеская². Вместе с тем, отметим, подобный взгляд имеет свои истоки и в «Слове», отражающем, в отличие от традиционного эпоса, неоднозначное, диалогизированное отношение к войнам и битвам: «Чръна землА подъ копыты, костьми была посѣАна, а кровѣѦЖ польАна; тугоѦЖ въздоша по Руской земли» [Слово, 2024, с. 19].

Охарактеризуем еще одну выразительную художественную особенность, общую для повести Астафьева и «Слова», – «панорамность» изображения Русской земли // России. «"Панорамное зрение", – пишет Д.С. Лихачев, – в широкой степени сказывается и в "Слове о полку Игореве". Помимо того, что

¹ Об аналогичной образно-смысловой ситуации в первом стихотворении цикла А.А. Блока «На поле Куликовом» пишет Г.М. Ибатуллина, говоря о значении символа «степной кобылицы», «парадоксально соединяющей у Блока метафору русской истории с одним из главных образов культуры тюрков-степняков» [Ибатуллина, 2021]. Этот «образ-кентавр» становится у Блока, как и здесь у Астафьева, олицетворением единства разных онтологических составляющих социокультурного пространства России.

² См., например, об этом: [Ибатуллина, 2020; Караева, Ибатуллина, 2023].

повествование в "Слове" непрерывно переходит из одного географического пункта в другой, автор "Слова" все время охватывает многие географические пункты своими призывами, обращениями и историческими воспоминаниями. "Золотое слово" Святослава Киевского обходит всю Русскую землю по окружности – ее самые крайние точки» [Лихачев, 1978, с. 43]; "панорамность", замечает исследователь, создает в том числе эффект восприятия «с огромной высоты» [Лихачев, 1978, с. 44].

В прологе «Пастуха и пастушки» панорамность взгляда на изображаемое также проявлена и в пространственной горизонтали, и в символической вертикали, а также и во времени, поскольку повествование непосредственно связано с «историческими воспоминаниями» (Д.С. Лихачев). В горизонтальной проекции особую широту пейзажу придает метафора моря, в которое превращается степь из-за слез в глазах героини: «В глазах ее стояли слезы, и оттого все плыло перед нею, качалось, как в море, и где начиналось небо, где кончалось море – она не различала. Хвостатыми водорослями шевелились рельсы. Волнами накатывали шпалы» [Астафьев, 1997, с. 7]. О том, что данная метафора не случайна, свидетельствует ретроспективное возвращение к ней в финале произведения: «Она шла и видела не ночную, благостно шелестящую степь, а море, в бескрайности которого качалась одиноким бакеном острая пирамидка, и зыбко было все в этом мире» [Астафьев, 1997, с. 140].

Образ моря становится еще одним узнаваемым общим маркером в ландшафтных контекстах повести Астафьева и «Слова». Текст Астафьева словно бы визуализирует то незримое море, которое неоднократно упоминается в «Слове» как граничное Руси и в большей степени враждебное ей пространство (см. об этом: [Жданова, 2017]). У Астафьева море и степь оказываются едины в экзистенциальном пространстве России и сосуществуют здесь с другими ее онтологическими координатами, в том числе с Уральским хребтом. Таким образом, панорамная горизонталь в изображении Астафьева расширяет, в

начинается с противопоставления «старого» и нынешнего времени: «Не лѣпо ли ны бѣшетъ, братѣе, начѣти старыми словесы трудныхъ повѣстѣй о пѣлку Игоревѣ, Игорѣ Свѣтѣславлича! начати же сѣ тѣмъ пѣсни по былинамъ сего времени, а не по замышленію Боляна» [Слово, 2024, с. 8-9]. В предтекстовой отсылке Астафьева к «античному» стихотворению Готье, реанимирующему эстетику древности, мы вновь видим удивительный параллелизм со «Словом», поскольку в его начальном фрагменте обозначена такая же отсылка к метафорической поэтике и эстетике древней поэзии, воплощением которой представлены песни Бояна: «Болянь бо вѣщѣй, аще кому хотѣше пѣснь творити, то растѣкашетсѣ мыслѣмъ по древу, сѣрымъ вѣлкомъ по земли, шизымъ орломъ подѣ облакы» [Слово, 2024, с. 9].

Панорамность изображения в военно-исторических ракурсах повествования в «Слове» (о чем говорит Д.С. Лихачев) и в «Пастухе и пастушке» кажется достаточно очевидной: оба текста развернуто изображают ряд масштабных событий военного времени. Однако еще одну общую повествовательную особенность можно увидеть в том, как соединяется в данных произведениях панорамный взгляд с фокусировкой на отдельных конкретных эпизодах, в центре которых один ключевой герой. Судьба князя Игоря для автора «Слова» и судьба Бориса Костяева в повести Астафьева, по сути, равномасштабны и равноценны судьбам Русской земли // России.

Следует отметить, что логику судеб самих героев можно амбивалентным образом со – /противопоставить. С одной стороны, события жизни князя Игоря и Бориса Костяева авторами обоих произведений видятся как предельно драматичные, и в этом плане логика их изображения сближается, так же, как и в том, что оба героя представлены в глубоко индивидуализированных, нетипичных, даже исключительных ситуациях. С другой стороны, смысловые итоги жизненных историй героев совершенно разные. Отношение автора «Слова» (а также и «Русской земли», и князя Святослава, и читателя произведения) к Игорю

и его деяниям, как известно, неоднозначно и соответственно находит почти диаметрально противоположное выражение через фольклорно-жанровые традиции славы и плача¹, причем именно «слава» князю Игорю становится завершающим аккордом текста: «Страны ради, гради весели, пѣвше пѣснь старымъ КнАземъ, а по томъ молодымъ. Пѣти слава ИгорѣЖ СвАтъславлича. Буй туру Всеволодѣ, Владимѣру Игоревичу» [Слово, 2024, с. 40].

Жизненный финал Бориса Костяева у Астафьева полностью лишен ореола «славы»; герой «оплакан» (автором, Люсей, читателями), но смерть его с обычной точки зрения можно назвать даже подчеркнуто «бесславной»: «Матерясь, кляня войну, покойника и злодеев, его подкинувших, начальник полустанка со сторожем завалили начавший разлагаться труп на багажную тележку, увезли за полустанок и сбросили в неглубоко вырытую ямку» [Астафьев, 1997, с. 139]. Если «слава» поется мужеству и храбрости Игоря вопреки его поражению в битве с половцами, то у Астафьева война – это пространство трагичное и бессмысленно жестокое по своей сути, независимо от побед и поражений; здесь нет места подвигам и славе в их привычном понимании, здесь есть место лишь плачу и скорби или цинизму и моральному «беспределу».

Отметим еще ряд мотивов, амбивалентно со – противопоставляющих героев двух произведений. Отношения князя Игоря и Бориса Костяева с географическими, историческими и экзистенциальными топосами представлены как динамические: судьбы героев непосредственно связаны с фольклорно-архетипическими образами пути, причем сам путь и в том и в другом случае связан с судьбами Русской земли // России (то есть с историей и движением во времени), с пересечением ее больших пространственных ареалов и инициирован военными событиями. Можно сказать, что подобная логика обнаруживается и во многих других произведениях «воинской» проблематики, однако для нас здесь

¹ См. об этом в работах Д.С. Лихачева: [Лихачев, 1983, с. 19].

важно, что данная образно-смысловая парадигма актуализирована в авторском сознании, в системе изображения и в «Слове», и в «Пастухе и пастушке» как сюжетобразующая, отражающая «итоговые», концептуально значимые художественно-эстетические аспекты повествования (в отличие, например, от «Войны и мира» Л.Н. Толстого или «Василия Теркина» А.Т. Твардовского).

Кроме того, с универсалией пути в обоих произведениях связан мотив бегства, что уже конкретно и вполне отчетливо дистанцирует эти тексты от многих других «воинских повестей». Образы пути и бегства в повести Астафьева приобретают амбивалентно-инверсионный по отношению к «Слову» характер: князь Игорь, в соответствии с фольклорной традицией, движется из царства смерти (плен) в пространство жизни (Русь). Борис Костяев, раненный и болеющий не столько телом, сколько душой, утративший желание и способность воевать, по сути, «бежит» с полей сражений (не случайно в поезде его порой и воспринимают почти как дезертира), – и это противоречит универсальной логике поведения Героя в фольклоре и мифе. Тут мы сталкиваемся у Астафьева с парадоксальной ситуацией. С одной стороны, Борис перемещается из одного пространства смерти (война) в другое (физическая гибель), но с другой – его путь одновременно оказывается движением в «вечную жизнь», где его ждет встреча с возлюбленной, и здесь перед нами, скорее, логика судьбы мистериальной, нежели фольклорно-мифологической.

Отметим также, что для судеб обоих героев – Игоря и Бориса – значим семантически амбивалентный мотив ранений: и для того и для другого раны – не только физическая боль, но и душевная. О физических ранах Игоря мы узнаем аллюзивно – из плача Ярославны, духовная же драма героя – это его пленение, поскольку плен для фольклорно-эпического воина позорен, так же, как и дезертирство, об этом говорит сам Игорь в начале похода: «...и рече Игорь къ дружинѣ своей: братѣ и дружино! луцежъ бы потѣту быти, неже полонену быти: а всѣдемъ, братѣ, на свои брѣзѣ комони, да позримъ синего Дону» [Слово,

2024, с.10]. Физическое, телесное ранение Бориса тоже, по сути, оказывается «аллюзивным», поскольку носит почти иррациональный в глазах медиков и всех окружающих характер: легкое повреждение оборачивается тяжелыми необратимыми последствиями для героя. Судьбоносными для Бориса, так же, как и для Игоря, становятся раны духовные, именно они инициируют героев к «бегству». Однако если путь Игоря – это бегство от позора плена, то путь Бориса одновременно и «позор» // «дезертирство», и освобождение из плена войны и ее бессмысленного кровавого ада.

Вернемся к теме «плачей», которые и в «Слове», и в «Пастухе и пастушке» связаны прежде всего с женскими образами и имеют, как известно, фольклорные корни. В символических планах изображения Люся (героиня Астафьева), перемещающаяся по бескрайним пространствам России, скорбящая по павшему воину и взывающая к его душе, достаточно явственно уподобляется и Ярославне, и «русским женам» из «Слова», оплакивающим своих мужей и возлюбленных, и множеству других плакальщиц, известных нам по фольклорно-народной традиции. На первый взгляд, княгиню Ярославну, в отличие от Люси, мы видим в статичной ситуации – «въ Путивлѣ на забралѣ» [Слово, 2024, с. 33], но в действительности и плач Ярославны, и само сознание героини представлены как динамическая энергия, преодолевающая огромные географические пространства, уже с первой фразы: «полечѣхъ, рече, зегзицеѣхъ по Дунаевѣ» [Слово, 2024, с. 33], – и далее на протяжении всего монолога.

Еще один момент, разводящий, казалось бы, диады образов Игорь – Ярославна, Борис – Люся, определяется тем, что князь Игорь, с которым символически встречается Ярославна, жив, в то время как Люся оплакивает Бориса уже у его могилы. Однако, по мнению исследователей, пленение Игоря в «Слове» уподобляется его смерти: «Дело в том, – пишет Л.В. Соколова, – что хотя Игорь в действительности не погиб на поле битвы, но в символическом плане его пленение толкуется автором С. [«Слова о полку Игореве» – М.А.] как смерть»

[Соколова, 1995, с. 110]. То есть здесь перед нами явно сходящиеся смысловые векторы; вместе с тем нельзя, разумеется, забывать о том, что для героя Астафьева, в отличие от князя Игоря, символичной становится в данных эпизодах не смерть как физическая гибель или ее аналог плен, а «вечная жизнь»: «Спи! Я пойду. Но я вернусь к тебе. Скоро. Совсем скоро мы будем вместе... Там уж никто не в силах разлучить нас» [Астафьев, 1997, с. 140]; здесь мы вновь видим характерную для астафьевского повествования амбивалентность со – противопоставления со «Словом», а также, соответственно, и с фольклорно-эпической традицией в целом.

Говоря о параллелях между образами Люси и Ярославны, нельзя обойти вниманием еще один момент. В начальном фрагменте повести Астафьева, описывающем героиню, «бредущую» к могиле Бориса, обнаруживается удивительная микродеталь, маркирующая аллюзивную отсылку к контекстам «Слова»: «В сандалии ее сыпались семена трав, колючки цеплялись за пальто старомодного покроя, отделанного сереньким мехом на рукавах» [Астафьев, 1997, с. 7]. В «Слове», как известно, упомянут «бѣбрѣнь рукавъ» Ярославны [Слово, 2024, с. 33] – образ, который на протяжении XIX – XX веков в художественно-поэтическом сознании российской культуры трактовался как бобровый рукав или рукав с бобровой опушкой, прежде всего благодаря известным переводам и переложениям «Слова», принадлежащим В.А. Жуковскому, К.Д. Бальмонту, Н.А. Заболоцкому¹, а также благодаря ряду научных исследований по проблемам перевода древнерусского литературного памятника.

В то же время существовали дискуссии по поводу интерпретации данного образа и иные переводы выражения «бѣбрѣнь рукавъ»: так, Д.С. Лихачев переводит фразу как «шелковый рукав» [Слово, 1978, с. 224]. Своеобразным

¹ См.: [Жуковский, 1980, с. 85; Бальмонт, 1967, с. 166; Заболоцкий, 1984, с. 6].

смысловым итогом этой полемики на сегодняшний день можно считать работу Л.В. Соколовой «Каким "рукавом" утирала Ярославна кровавые раны Игоря (к вопросу о поэтике "Слова о полку Игореве")» [Соколова, 2019, с. 8]. Согласно мнению Л.В. Соколовой, в «Слове» имеется в виду и вовсе не рукав, а шелковый платок. Однако в контексте наших аллюзивных параллелей между героиней «Пастуха и пастушки» и Ярославной важны в первую очередь культурологические ассоциации, порожденные общеизвестными переводами «Слова» и актуализированные в художественном сознании и творческой памяти Астафьева. Отметим, что «серенький мех на рукавах» Люси выглядит знаковой проекцией «бобрового рукава» Ярославны и в совокупности с образом «пальто старомодного покроя», отсылающего к «старине», в том числе к средневековой, поскольку тема средневековья, как мы уже говорили, задана эпиграфом повести. Разумеется, определяющими во взаимопроекциях героинь Астафьева и «Слова» являются не просто микродетали их облика, а сюжетно-смысловые функции, связанные с народной обрядовой и фольклорно-поэтической традицией, в том числе с причитаниями.

Мотивы ритуального плача неоднократно обозначены в прологе и в финале повести Астафьева.¹ В отличие от фольклорной причеты и плача Ярославны в «Слове о полку Игореве», текст Астафьева, изображающий Люсю у могилы Бориса, предельно лаконичен, однако знаки и жесты ритуального оплакивания – такие как коленопреклонение, снятый с головы платок, адресованная умершему скорбная речь, прощальное целование упокоившегося – здесь достаточно отчетливы. Найдя могилу, «она опустилась на колени» перед ней, «развязала платок, прижалась лицом к могиле» [Астафьев, 1997, с. 8] и обратилась со словами печали не только к Борису («Как долго я тебя искала!»; «Почему ты

¹ Чжан Шумин также отмечает, что в «Пастухе и пастушке» В.П. Астафьева «начало и финал произведения выдержаны в стиле народных плачей и причитаний» [Шумин, 2016, с. 39], – однако экспликация данного тезиса у него не представлена.

лежишь один посреди России?»; [Астафьев, 1997, с. 8]; «Спи! Я пойду. Но я вернусь к тебе...» [Астафьев, 1997, с. 140]), но – в финальном фрагменте – и к Богу, и к Матери Сырой Земле: «Господи! – вздохнула женщина и дотронулась губами до того, что было могилой, но уже срослось с большим телом земли» [Астафьев, 1997, с. 140].

Характерно, что само пространство «плача» здесь представлено мифологически сакрализованным. Чем ближе Люся подходит к могиле Бориса, тем более возникает ощущение, что героиня попадает в потустороннюю реальность, наполненную знаками загробного мира, в ирреальный мир пустоты, тишины и природной скорби по замирающей до весны жизни. Поскольку могила Бориса становится символическим сакральным центром России («Остался один – посреди России» [Астафьев, 1997, с. 140]), всеохватывающая печаль героини по возлюбленному прочитывается в данном контексте как ритуальная скорбь всех «русских жен» по павшим воинам. Напомним еще раз уже цитированный выше фрагмент: «В глазах ее стояли слезы, и оттого все плыло перед нею, качалось, как в море, и где начиналось небо, где кончалось море – она не различала» [Астафьев, 1997, с. 7]. Пространственная беспредельность воспринимается здесь и как метафора бесконечной скорби героини, и как отражение всеобщего, универсально-ритуального плача Русской земли // России.

Аллюзивно возникают в поэтической реальности астафьевского текста символические образы Карны и Жели (Жли) – гипотетических божеств горя и плача в восточнославянской мифологии, упоминающихся в «Слове о полку Игореве». «А Игоревѣ храбраго плъку не крѣсити. За нимъ кликну Карна и Жла, по скочи по Руской земли, смагу мычѣжчи въ пламѣнѣ розѣ. Жены Рускѣа въсплакашась аркучи: уже намъ своихъ милыхъ ладъ ни мыслѣжъ смыслити, ни думоѣжъ сдумати, ни очима съгладати, а злата и сребра ни мало того потрепати» [Слово, 2024, с. 20]. В свое время русский историк Е.В. Барсов предлагал вместо «Карна и Желя» читать «Карина и Желя» и называл их участницами древнего

погребального ритуала: Карина – вестница смерти, «Желя же оканчивала погребальный ритуал, разнося сетование по родным и знакомым вместе с погребальным пеплом» [Цит. по: Соколова, 1995, с. 188]. Историк Д.И. Прозоровский (вслед за С. Геденовым, интерпретировавшим Карну и Желю как злых духов) находил в Карне и Желе «мифическое представление бедствий, вестников бед» [Цит. по: Иванов, Топоров, 1980, с. 511]. По мнению Л.В. Соколовой, «наиболее убедительной представляется точка зрения тех исследователей», которые считают Карну и Желю «мифическими персонажами: персонификацией, олицетворением скорби по умершему» [Соколова, 1995, с. 189]. По сути, такой же символической персонификацией горя «русских жен» и «Русской земли» становится Люся в изображении Астафьева, совершающая погребальный ритуал у могилы Бориса и, подобно Желе, пересекая для этого огромные пространства России.

Таким образом, в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» обнаруживается ряд образно-смысловых параллелей со «Словом о полку Игореве», свидетельствующих о диалогическом взаимодействии творческих интуиций писателя с древнерусской, а через нее и с собственно фольклорной эпической традицией. В рамках данной работы мы рассмотрели не все отсылки и текстовые проекции этого ряда, поскольку более развернутая его детализация предполагает дальнейшее расширение исследований. Однако уже представленный здесь анализ позволяет говорить о том, что астафьевский текст является не столько продолжением традиции, сколько ее амбивалентной интерпретацией. Писатель переосмысливает ключевые темы «Слова», уходящие корнями в фольклор и народную культуру, придавая им больший духовно-нравственный и экзистенциальный масштаб.

Эпическая идея единства Русской земли (в том числе отраженная, например, и в былинах) перерастает в повести в идею общечеловеческого, сверхнационального единства земель и народов. Привычные для цивилизации

последних столетий эпические образы героизма и воинской доблести, подвигов на полях сражений представлены в «Пастухе и пастушке» без ореола «славы» и культово-патриотического пафоса, воспринимаются как глубочайшая трагедия человеческой души, достойная быть оплаканной, но не опозитизированной. С данной точки зрения художественная мысль и нравственная философия Астафьева опередили свое время (повесть написана в 1967 году), поскольку к пониманию того, что любая война, независимо от ее целей, – это экзистенциальная катастрофа, человечество приходит лишь сейчас.

Обобщая результаты исследования, представленные во второй главе диссертации, можно сказать, что военная проблематика, центральная для повести «Пастух и пастушка», воплощается здесь не только через реалистические формы изображения, но также и через элементы мифопоэтического воссоздания образа мира, причем художественная система произведения актуализирует отсылки и к мифу, и к фольклорно-эпическому сознанию. Мифологема «Хаос – Космос» выполняет прежде всего миромоделирующие функции, софийный миф позволяет глубже интерпретировать личность и судьбу главной героини, а полемика с фольклорно-эпической традицией, отраженной в «Слове», связана с судьбой героя. Первообразы Дом // Женщина // Мужчина // Любовь // Рай выстраиваются в символических подтекстах произведения в единую космизированно-бытийную парадигму, противопоставленную экзистенциальному аду войны.

ГЛАВА 3. ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ В «ПОСЛЕДНЕМ ПОКЛОНЕ» В.П. АСТАФЬЕВА

3.1. Мифопоэтические универсалии и реалии народной культуры в «Последнем поклоне» В.П. Астафьева

«Последний поклон» В.П. Астафьева – книга уникальная не только в силу своей многовекторной жанровой природы, но и в силу того духовно-философского и культурологического синтеза, в котором получил воплощение опыт народной российской жизни, изображаемой здесь эпохи – опыт одновременно самобытно-национальный и универсальный, общечеловеческий. В художественном мире произведения это находит отражение в единстве фольклорных и мифологических форм восприятия реальности и путей воссоздания образа мира и человека, причем, миф здесь существует в двух своих базовых для народной культуры модификациях – архаической // языческой и народно-христианской¹.

Миф и фольклор проявлены в «Последнем поклоне» разнопланово: как в текстово-выраженных, непосредственно данных в слове образах и мотивах, так и на уровне внутренних художественных кодов, требующих специальной интерпретации. Первый ряд представлен, например, через упоминание сакральных дат народного календаря, ритуальных традиций (Ильин день, родительский день, похороны), бытовую мифологию (суеверия сельских старух), народно-поэтическое слово («не ведала, не знала она», «попили студеной водицы» и т.п.). Явления второго ряда – образные и мотивные структуры, создающие ассоциативно-символический подтекст повествования; объектом

¹ О народном христианстве см.: [Славянские древности, 2012, с. 462-466]. Отметим также, что христианские контексты в творчестве В.П. Астафьева описаны в работе О.Ю. Золотухиной: [Золотухина, 2010].

нашего анализа в данной главе диссертации будет и то и другое, – так, чтобы мы могли представить разностороннее описание мифопоэтических принципов изображения в художественном мире цикла. Первый названный нами выше ряд образов и мотивов – актуализированный на вербально-повествовательном уровне – проявлен во всех анализируемых нами произведениях, второй – внутренние подтекстовые фольклорно-мифологические коды – характерен, например, для поэтики рассказа «Мальчик в белой рубахе», о котором речь пойдет в следующем разделе диссертации.

Еще раз подчеркнем, что полномасштабное решение обозначенных нами здесь задач невозможно в рамках данной работы: мы попытаемся дать своеобразный первично-типологический срез мифопоэтики «Последнего поклона» на примере ряда рассказов, в которых фольклорно-мифологические принципы изображения отражены достаточно отчетливо, и в то же время они до сих пор оставались вне поля зрения астафьеведов. Три рассказа – «Мальчик в белой рубахе», «Гори, гори ясно», «Пеструха» – станут предметом детального анализа, остальные мы охарактеризуем пока обзорно, так как развернутая их интерпретация требует дальнейших исследований; без углубленного их изучения, как мы уже сказали, невозможно на данный момент выстроить исчерпывающее концептуально оформленное описание мифопоэтики «Последнего поклона» в целом – эта задача может быть решена лишь после реконструкции фольклорно-мифологических парадигм большей части входящих в цикл произведений.

3.1.1. Природно-календарные ритмы в художественном мире

**«Последнего поклона» (на примере рассказов «Запах сена»,
«Осенние грусти и радости» и «Бабушкин праздник»)**

Фольклорно-мифологические контексты цикла В.П. Астафьева формируются в первую очередь теми рассказами, где прямо и непосредственно,

на уровне вербальной ткани текста обозначены архаические представления, календарно-обрядовые мотивы или сказочная образность. Но не менее существенны в этом отношении и тексты, в которых мифопоэтическое начало не вынесено на поверхность повествования, а включено в изображение повседневной жизни – крестьянского быта, семейных отношений, трудовых практик, народной системы ценностей. К числу таких произведений относятся «Запах сена», «Осенние грусти и радости», «Бабушкин праздник», «Стряпухина радость», «Ночь тёмная-тёмная», «Без приюта», «Предчувствие ледохода», «Заберега», «Где-то гремит война», «Сорока», «Кончина» и ряд других рассказов цикла.

Характерно, что фольклорные и мифологические элементы в этих текстах обычно не даны в открытой форме. Здесь почти нет прямых обращений к сказочным сюжетам, мифологическим персонажам или обрядовым комплексам. Однако именно эти произведения позволяют увидеть более глубокий уровень мифопоэтики В.П. Астафьева, связанный не с отдельными фольклорными заимствованиями, а с воспроизведением традиционной народной модели мира. Фольклорное сознание проявляется в особенностях организации пространства и времени, в символике природных образов, в структуре семейных и общинных отношений, в системе нравственных ценностей и в специфике восприятия человеком окружающей действительности.

В художественном мире «Последнего поклона» повседневность никогда не существует вне культурной памяти. Бытовые события, хозяйственные заботы, сезонные работы и семейные праздники оказываются включенными в более широкий контекст народных представлений о мироустройстве. В силу этого анализ малоизученных рассказов позволяет выявить те архетипические структуры, универсалии и мифологемы, которые организуют не только отдельные произведения, но и весь цикл в целом. Особый интерес в данном отношении представляют архетипические образы и универсалии дома, рода, земли, дороги,

общины и памяти, а также связанные с ними мотивы инициации, коллективного труда, календарного времени, жизненного пути и преемственности поколений.

Рассматриваемые рассказы образуют несколько смысловых групп. В рассказах первой части «Последнего поклона» – «Запах сена», «Осенние грусти и радости», «Бабушкин праздник» – фольклорно-мифологические мотивы проявляются преимущественно через изображение крестьянского быта, труда, семейно-родовых связей и природно-календарного ритма, – разных по своей экзистенциальной «субстанции» сфер жизни, представленных в их глубинном единстве. Отметим, что это не просто индивидуально-авторский взгляд Астафьева на народную традицию: подобный синкретизм мировидения, нерасчленённость смысловых топосов природы, общества, быта характерны для фольклора в целом, и не только для русского, см., например, об этом: [Шаронова, 2021].

В отличие от тех произведений цикла, где мифологическая семантика обнаруживается в сюжетах смерти, страха, игры или чудесного испытания, в данных рассказах миф и фольклор входят в художественную структуру через повседневность. Именно быт здесь оказывается формой бытия, а хозяйственные действия, семейные праздники, сезонные работы и устойчивые речевые обороты персонажей выявляют глубинные основания народного миропонимания.

В рассказе «Запах сена» центральным смыслопорождающим образом становится сено. На первый взгляд, данный образ принадлежит исключительно предметно-бытовой сфере: он связан с сельским трудом, кормом для скота, летней страдой, хозяйственной заботой о будущем. Однако в художественной системе В.П. Астафьева образ сена раскрывается через детское восприятие героя. В центре внимания оказываются не хозяйственные характеристики сенокоса, а возникающее у ребенка ощущение полноты и гармонии мира. Запах свежескошенной травы соединяется в памяти повествователя с образом родного дома, летнего простора, работой взрослых и чувством защищенности. «Но все эти

запахи забивал сквозной, всюду проникающий запах сена» [Астафьев, 1997, с. 50]. В результате бытовая деталь постепенно приобретает символический характер. Она начинает обозначать не только конкретный предмет деревенского быта, но и сам мир детства как пространство первоначального единства человека, природы и семьи.

Особенность данного рассказа заключается в том, что фольклорно-мифологический пласт не выделен в нем как отдельный сюжетный уровень, а растворен в языке и сенсорной организации текста. Запах сена выступает своеобразным медиатором между прошлым и настоящим, между телесным ощущением и духовным воспоминанием. В архаическом сознании запах нередко связан с представлениями о присутствии жизни, о следе сущего, о невидимой связи человека с миром. У В.П. Астафьева эта архаическая семантика реализуется психологически: запах пробуждает память, возвращает героя к первоначальному опыту детства, актуализирует связь с домом, семьей, землей.

Сено в рассказе связано и с архетипом земли-кормилицы. В традиционной крестьянской культуре земля мыслится не как отвлеченное пространство, а как живое начало, требующее труда, заботы и уважения. Заготовка сена входит в общий круг сезонных работ и служит условием продолжения жизни зимой. В этом смысле сено оказывается не просто хозяйственной деталью, а символом сохраненной жизненной силы лета. Оно аккумулирует в себе солнечное тепло, запах трав, труд людей, заботу о животных и предвидение будущего. Тем самым конкретный предметный образ приобретает миромоделирующее значение: через него раскрывается крестьянская модель времени, ориентированная на природный цикл, повторяемость труда и ответственность человека перед домом.

Художественная функция фольклорно-мифологических мотивов в «Запахе сена» связана прежде всего с созданием образа мира как органического целого. Человек, природа, животные, труд и память представлены здесь нераздельно. Герой воспринимает окружающую действительность не аналитически, а

целостно, через запахи, звуки, речевые интонации, предметы быта. Подобный тип восприятия близок народному мироощущению, в котором смысл не отделен от вещи, а духовное содержание раскрывается через материальную конкретность. «А я вот помню, как летом проснулся на этом вот сеновале. Было душно, глухо и темно. Во тьме полыхали молнии, но грома и дождя ещё не было. Вдруг грохнуло над самой головой. Я подскочил и полез в глубь сеновала. Внизу, в стайке, с насеста сшибло кур, они закудахтали. Крышу осторожно, словно слепой человек голой подошвой ноги, пощупал дождь и, удостоверившись, что крыша на месте и я под нею, заходил, зашуршал по тёсу, обросшему мхом по щелям и желобкам. Меня отпустило. Курицы успокоились. Молнии сверкали, свет на мгновение вспыхивал, и всё означалось: сено, грабли, старые веники на шесте, отчётливо выхватывало ласточек в гнезде, спокойно спящих» [Астафьев, 2006, с. 53].

Значимую роль в рассказе играет народная речь. Диалектная лексика и речевые особенности персонажей выполняют не только характерологическую функцию, но и функцию культурной репрезентации. Через слово в текст входит локальный сибирский крестьянский мир, его ценности, представления и формы повседневного общения. Диалектизмы у В.П. Астафьева не являются декоративной стилизацией под народную речь; они передают сам способ видения мира, в котором предметы и явления называются изнутри народного опыта. Поэтому язык рассказа оказывается одним из главных носителей фольклорного начала.

Данная функция диалектной лексики уже рассматривалась исследователями на материале рассказа «Запах сена». Я.А. Скородумова отмечает, что в этом тексте наиболее значимыми становятся характерологическая, номинативная и эмотивная функции диалектизмов, благодаря которым региональное слово не только обозначает предмет деревенского быта, но и становится средством художественной выразительности [Скородумова, 2014].

Следовательно, фольклорное начало в рассказе проявляется не только в образах труда и природы, но и в самой речевой организации повествования.

В рассказе «Осенние грусти и радости» фольклорно-мифологический пласт проявляется через изображение капустной помочи – одной из наиболее устойчивых форм коллективного крестьянского труда. Е.Л. Калинина специально рассматривает «помочь» как диалектный концепт, обозначающий одну из важнейших форм русской крестьянской культуры – взаимную поддержку общиной отдельных семей в трудоемких сельскохозяйственных работах [Калинина, 2022]. В связи с этим капустная помочь в рассказе может быть осмыслена не только как бытовой эпизод, но и как форма сохранения общинной модели мира.

Для героя это событие важно не только как хозяйственная работа по заготовке овощей на зиму, но и как особая форма включения в жизнь общины. В отличие от индивидуалистической модели существования, крестьянский мир В.П. Астафьева основан на принципе взаимной ответственности. Помочь выявляет не только бытовые связи между людьми, но и глубинный нравственный закон: человек не может выжить вне общего круга. В этом смысле рассказ выполняет важную миромоделирующую функцию. Он показывает крестьянскую деревню как микрокосм, где социальное устройство подчинено природному времени, а природное время осваивается через коллективный труд. Уже во вступлении подчеркивается значимость происходящего: «Заготовка капусты на долгую сибирскую зиму, на большие чалдонские семьи – дело основательное...» [Астафьев, 1997, с. 130]. Дети, взрослые и старики оказываются объединены единым делом, а трудовая деятельность сопровождается общением, шутками и коллективным переживанием происходящего. Благодаря этому бытовая ситуация приобретает признаки традиционного трудового обряда.

Существенно, что события рассказа показаны преимущественно глазами ребенка, воспринимающего помочь не только как работу, но и как своеобразный

праздник. Героя привлекает сама атмосфера общего дела, объединяющего жителей деревни. В его восприятии труд оказывается не противоположностью радости, а ее естественным продолжением. Такое мироощущение соотносится с традиционной народной культурой, в которой хозяйственная работа включена в общий ритм коллективной жизни и потому нередко приобретает почти ритуальный характер. С ней связаны устойчивые формы поведения, речевые формулы, совместная трапеза, взаимные обязательства, а также особое чувство завершённого труда как дела, важного для всех. В рассказе В.П. Астафьева эта модель сохраняется вполне отчётливо. Капустная помощь организует всё пространство повествования, объединяя дом, двор, огород, женский круг, детей, бабушку. Работа оказывается здесь не просто бытовым занятием, а общим, экзистенциально значимым «событием бытия» (М.М. Бахтин), в котором каждый включён в привычный и одновременно сакрализированный порядок деревенской жизни.

Сюжет рассказа строится на образно-смысловой оппозиции, обозначенной уже в самом названии: «грусти» и «радости». Осенняя грусть связана с увяданием природы, приближением зимы, уходом летней полноты. «На исходе осени, когда голы уже леса, а горы по ту и другую сторону Енисея кажутся выше, громадней, и сам Енисей, в сентябре ещё высветлившийся до донного камешника, со дна же возьмётся сонною водой, и по пустым огородам проступит изморозь...» [Астафьев, 2006, с. 134].

Но рядом с этим возникает и другое чувство: радость совместного труда, общения, уверенность в том, что всё необходимое к зиме сделано вовремя. «И снова вонзался в сырое, пропитанное рассолом и запахом вина, избыное пространство звонкий голос тетки Августы, и все бабы с каким-то радостным отчаянием, со слезливой растроганностью подхватывали и пели свои сплошь протяжные песни» [Астафьев, 2006, с. 140]. Поэтому осень в рассказе осмысливается не только как пора угасания, но и как важный рубеж годового круга,

когда изобилие сменяется необходимостью сохранить собранное и подготовиться к холодному времени. Задача человека – не отменить природный закон, а правильно войти в него, трудом и взаимопомощью обеспечить продолжение жизни.

Мифологическая семантика рассказа связана прежде всего с архетипом общины. В отличие от индивидуалистической модели существования, крестьянский мир Астафьева основан на принципе взаимной ответственности. Помочь выявляет не только бытовые связи между людьми, но и глубинный нравственный закон: человек не может выжить вне общего круга. В этом смысле рассказ выполняет важную миромоделирующую функцию. Он показывает крестьянскую деревню как микрокосм, где социальное устройство подчинено природному времени, а природное время осваивается через коллективный труд.

С образом помочи тесно связан архетип дома. Дом в рассказе не замкнут в границах частного семейного пространства: он раскрывается навстречу другим людям, становится центром коллективного действия. Через это преодолевается противопоставление своего и чужого. В традиционной культуре подобные формы взаимопомощи обеспечивали не только экономическую устойчивость, но и духовную целостность общины. В.П. Астафьев показывает, что сохранение дома возможно лишь при включенности семьи в более широкий родовой и деревенский круг.

Значимая роль в организации бытийно-бытового пространства дома принадлежит бабушке. В данном рассказе ее образ раскрывается прежде всего в системе общинных связей. Именно через взаимодействие бабушки с участниками помочи выявляются традиционные представления о взаимовыручке, коллективной ответственности и хозяйственной мудрости. «Бабушка подбадривала женщин. Она никому не доверяла укладывать капусту в бочку, зато потом все восхищались, какой вкусной она получалась» [Астафьев, 2006, с. 141].

Символическая семантика капусты также не исчерпывается бытовым значением. В контексте рассказа она становится знаком сохраненной жизни. Заготовка капусты на зиму означает победу порядка над угрозой холода и голода. Поэтому финальное ощущение радости имеет не только эмоциональный, но и онтологический смысл: мир подготовлен к зимнему испытанию, дом защищен, семья и животные будут обеспечены пищей. Через этот мотив В.П. Астафьев связывает повседневный труд с экзистенциальной проблематикой выживания, надежды и продолжения жизни. «И какая уж такая сила была в той капусте – знать мне не дано, однако смолачивали её за зиму с картошкой, во щах, пареную, жареную и просто так целые бочонки, были здоровы, зубов и бодрости не теряли до старости, работали до самой могилы за двоих, пили под капусту за троих» [Астафьев, 2006, с. 146].

Рассказ «Бабушкин праздник» продолжает родственно-семейную линию первой части цикла и по-особому раскрывает смысл праздника в народной культуре. Праздник здесь важен не как внешне торжественное событие, а как сакрально-бытийный момент, в котором заново собирается семейный мир. В традиционном сознании он прерывает будничное течение времени, укрепляет связи между людьми, возвращает человека к устойчивым основам жизни. В рассказе В.П. Астафьева это особенно заметно в отношении к Катерине Петровне. Значение бабушкиного праздника определяется не только его обрядовой стороной, но и тем местом, которое бабушка занимает в семье. Собираясь вокруг неё, родственники тем самым признают её нравственный авторитет и её особую роль в родовом круге. «Вскоре после Ильина дня, как только заканчивался сенокос, в наш дом собиралась вся многочисленная родня – гостевать, точнее, праздновать день бабушкиного рождения. Случалось это раз в два-три года. Чаще-то накладно. Никто не сговаривал бабушкиных сыновей, дочерей, внуков и других родичей съезжаться в этом именно году, об эту пору, но

они сами по какому-то наитию знали, когда им надо быть в родном доме, у матери и отца» [Астафьев, 2006, с. 167].

Образ бабушки в рассказе заметно выходит за пределы частной семейной истории. Катерина Петровна предстает не только как конкретный автобиографический персонаж, но и как хранительница родовой памяти, нравственной устойчивости, жизненного уклада. Такое понимание образа соотносится и с общим замыслом «Последнего поклона». Сам В.П. Астафьев подчеркивал, что стремился рассказать прежде всего о своих односельчанах, «о бабушке и дедушке и прочей родне», не идеализируя и не умаляя их значения [Ростовцев, 2014]. Поэтому бабушка в рассказе оказывается не только героиней семейного повествования, но и носителем народного нравственного опыта. В этом отношении показательно, что именно через бабушку герой впервые соприкасается с тем нравственным укладом, который определяет народный мир: уважением к старшим, благодарностью, трудолюбием, состраданием, памятью о сделанном добре.

Фольклорное начало проявляется и в самой организации семейного праздника. Здесь значимы не только угощение, поздравления или бытовые подробности, но и сама ритуально-символическая ситуация собирания людей вокруг старшей женщины рода. В такой ситуации семья как будто ещё раз подтверждает собственную целостность. «Старые и малые – все опять вместе, в тишине, в единстве и согласии – „там, где нет ни болезней, ни печали, ни воздыхания, но жизнь бесконечная“...» [Астафьев, 2006, с. 202]. Поэтому праздник выполняет не только бытовую, но и более глубокую функцию: он восстанавливает экзистенциальные связи, которые в повседневной жизни легко ослабевают. В мире, где постоянно присутствуют бедность, сиротство, тяжёлый труд и исторические потрясения, семейный праздник становится способом хотя бы на время удержать внутренний порядок и преодолеть ощущение жизненной неустроенности: «Бабушка хоть и плакала, но не губила песню, вела ее дальше к

концу, и, когда, звякнув стеклами, в распахнутые створки окон улетели последние слова "Реченьки" и повторились эхом над Енисеем-рекой, над темными утесами, в нашей избе началось повальное целование , объяснения в вечной любви» [Астафьев, 2006, с. 192].

С образом праздника связана и особая пространственно-временная организация рассказа. Если в «Запах сена» дом включён в природный летний круг, а в «Осенних грустях и радостях» – в осенний трудовой цикл, то в «Бабушкином празднике» дом выступает уже как экзистенциальный центр родового времени. В нем сходятся прошлое, настоящее и будущее: память о прожитом, текущая семейная жизнь и нравственное воспитание ребенка. Для Вити Потылицына подобные события становятся не просто эпизодами детства, а уроками принадлежности к роду. Через них формируется его представление о человеческой жизни как о жизни, включенной в цепь поколений.

Таким образом, рассказы «Запах сена», «Осенние грусти и радости» и «Бабушкин праздник» образуют единый смысловой комплекс, в котором фольклорно-мифологические мотивы раскрываются через природно-календарный, трудовой и семейно-родовой коды. В этих произведениях нет прямой фантастики, чудесных персонажей или развернутых мифологических сюжетов, однако именно здесь отчетливо проявляются черты народной модели мира. Мифопоэтическое начало обнаруживается через ряд универсалий народной культуры, в способе организации пространства и времени, в символике предметов, в структуре коллективного труда, в образе бабушки, в речевом строе повествования.

Художественные функции данных мотивов многообразны. Во-первых, они создают образ крестьянского мира как целостного космоса, где человек связан с природой, семьей, общиной и родовой памятью. Во-вторых, они раскрывают процесс становления главного героя: Витя Потылицын осваивает мир не через отвлеченные поучения, а через соучастие в труде, празднике, семейных и

общинных отношениях. В-третьих, они связывают частную автобиографическую память с более широкими культурно-историческими реалиями. Через бытийно-бытовые образы сена, капустной помочи, бабушкиного праздника В.П. Астафьев воссоздает те социокультурные реалии, жизненный уклад и экзистенциальное самочувствие народа, которые были сформированы многовековой традицией и оказались под угрозой разрушения в XX веке.

Именно поэтому «повседневные» сюжеты первой части «Последнего поклона» приобретают в контексте всего цикла особое художественно-философское значение. Они фиксируют мир еще относительно устойчивый, укорененный в природном времени, коллективной этике и родовой памяти. Позднейшие рассказы будут все чаще вводить мотивы сиротства, войны, социальной катастрофы, смерти и утраты. На этом фоне «Запах сена», «Осенние грусти и радости» и «Бабушкин праздник» воспринимаются как художественное свидетельство о первоначальном космосе детства, из которого вырастает личность героя и к которому обращена благодарная память повествователя.

3.1.2. Универсалии пути и испытаний в рассказах «Ночь тёмная-тёмная», «Дядя Филипп – судовой механик», «Карасиная гибель», «Без приюта»

Если в рассказах первой части цикла центральным оказывается образ дома как локуса защищенности и устойчивого миропорядка, то произведения второй части демонстрируют постепенное расширение жизненного пространства героя. Мир его сознания в этих рассказах уже не ограничен семейным кругом, жизнь ему открывается как пространство более сложное, противоречивое, а порой и драматичное. В рассказах «Ночь тёмная-тёмная», «Дядя Филипп – судовой механик», «Без приюта» заметно усиливаются мотивы пути, испытания, внутреннего преодоления. Именно через них в повествование входит одна из

устойчивых архетипических моделей мировой культуры – модель инициации, связанная с переходом от детской изначальной непосредственности к более «проблемному» и «трезвому» пониманию жизни. Подобная логика становления личности героя соотносится с концепциями В.Я. Проппа, описывающими обряд посвящения как переход к новому состоянию [Пропп, 1946, с. 146-147]. Герой выходит за пределы привычного мира, сталкивается с испытаниями, получает новый опыт и уже не может остаться прежним. У В.П. Астафьева эта схема сохраняется, получая жизненно достоверное воплощение в истории Вити Потылицына; инициационная модель включается здесь в автобиографическое повествование и связывается с конкретными обстоятельствами детства рассказчика.

Особое место в этом ряду занимает рассказ «Ночь тёмная-тёмная». Исследователи уже отмечали его связь с инициационной моделью повествования: в частности, А.В. Насонова и Е.А. Полева рассматривают этот текст как рассказ, в котором реализуется сюжет инициации [Насонова, Полева, 2023].

У Астафьева, как и в народной культуре, ночь – это время, когда нарушается привычный порядок и человек остаётся один на один с неизвестностью. «На берегу костерок, и весь мир живой вместился в него, а дальше темень, ночь, грозный рев реки»; «Иногда хрустнет, сломается и ахнет с подмытого берега лесина или в горах закричит, запричитает ночная птица так, что спину мою скоробит страхом» [Астафьев, 2006, с. 275].

Не случайно мифологема ночи в фольклоре так часто связана с мотивом испытания. Сюжет рассказа строится на вполне конкретной жизненной ситуации: ребёнок должен справиться с собственным страхом. Оказавшись в темноте, герой начинает видеть привычное пространство иначе, чем днём. Обыденные предметы теряют знакомые очертания, а воображение постепенно наполняет окружающий мир тревожными образами. «Мне было холодно, одиноко и жалко самого себя. Вода засеребрилась от просвета, занявшегося в межгорье. В безостановочном,

стремительном беге река. Но мне все казалось – не вода это, а остров, и я вместе с ним, все мы мчимся вдаль, среди ночи, среди реки, не имеющей берегов, остров теряет кусты, сыплет комья земли, будто подбитая птица перья. И не убывает вода вокруг острова, а прибывает, прибывает. Скоро она подберется к покосу, смост костерок, нас унесет к Караульному быку, закружит, торкнет о камень... Я потрянул головой. Огонек на той стороне, у дяди Ваниного пикета, почти погас. Ночь, поздняя уже, глухая и студеная ночь» [Астафьев, 2006, с. 284]. Важно, однако, что источник опасности в рассказе находится не во внешнем мире, а в сознании самого героя. Именно это придаёт описанной ситуации более широкий смысл: В.П. Астафьев показывает не просто испуг ребёнка, а сам процесс рождения страха, его постепенное нарастание и власть над воображением.

В данном случае речь идёт о пограничной ситуации, связанной с переходом от одного внутреннего состояния к другому. В этом отношении рассказ соотносится с архаическими представлениями о лиминальной фазе, когда человек уже вышел из прежнего состояния, но ещё не обрёл новой устойчивости [Тюпа, 2019, с. 10-18]. Именно в такие моменты, как правило, и обнаруживаются скрытые качества личности.

Отметим, что мифологема ночи выполняет здесь не только сюжетообразующую функцию. Она участвует и в организации самого художественного пространства рассказа. Если дом и семейный круг связаны с защищённостью, устойчивостью, внутренним порядком, то ночное пространство, напротив, оказывается областью тревоги, неопределённости, внутреннего испытания. Встреча с экзистенциальным хаосом ночи не разрушает героя, а становится необходимым этапом его взросления, впервые открывая ребёнку возможность почувствовать собственные силы через преодоление внутреннего кризиса.

Аналогичные мотивы проявлены и в рассказе «Без приюта». Уже само его название актуализирует важную для мифологического сознания оппозицию дома

и бездомности. В традиционной культуре дом как универсалия – это символический центр мира, пространство безопасности, порядка и внутренней устойчивости, поэтому утрата дома переживается не просто как бытовое лишение, а как потеря экзистенциальной опоры и столкновение с чужим, неустроенным миром.

Бездомность героя Астафьева в данном рассказе – не просто отсутствие физического убежища. Существеннее здесь чувство внутренней незащищённости, возникающее вместе с утратой привычных жизненных опор. Именно поэтому архетипические мотивы бездомности и сиротства получают здесь не только бытовой, но и более глубокий экзистенциально-философский смысл. Они непосредственно связаны с поиском героем собственного места в мире и постепенным формированием его самостоятельности и самодостаточности.

Отметим, что в художественном мире «Последнего поклона» В.П. Астафьева мотив бездомности тесно связан с образом сиротства, уходящим корнями в миф и фольклор, не только в данном рассказе, но и в других произведениях цикла. Отсутствие матери и ранний опыт утраты становятся для героя не просто биографическим фактом, а экзистенциально значимым условием формирования его мировосприятия. Подобные ситуации в мифе и сказке, по словам Е.М. Мелетинского, нередко становятся исходным условием становления героя [Мелетинский, 2000].

Архетип сироты принадлежит к числу наиболее распространённых в мировой мифологии и фольклоре. Именно сирота нередко оказывается центральным персонажем волшебной сказки, поскольку отсутствие жизненной защиты заставляет его самому искать своё место в мире¹. Подобная логика

¹ Герой-сирота – это «один из типов одинокого героя, того героя, который является типичным персонажем отдельных типов сказок и ранних форм героического эпоса. Сиротство героя в

сохраняется и в рассказе В.П. Астафьева. Герой вынужден осваивать пространство своего существования без чувства абсолютной защищённости, и именно это делает его взросление особенно сложным.

Еще один универсальный архетипический образ – хронотоп дороги – становится сюжетообразующим центром рассказа «Дядя Филипп – судовой механик». С мифологемой дороги тесно связан здесь не менее универсальный по своей природе и функциям образ человека-путешественника – архетип странника. В народной культуре дорога соотносится с судьбой, жизненным путём, с переменой участи, с перемещением по разным бытийным и инобытийным сферам. «В народе дорога – «медиатор двух сфер жизни и смерти, “этого” мира и “того”, своего и чужого» [Черепанова, 2005, с. 173]. А.М. Архангельская отмечает, что сфера перемещения в пространстве как путешествия по дороге была представлением земной жизни человека, а смерть – переход из реального мира в мир загробный. Представления о дороге на «тот свет» отражены в многочисленных славянских фразеологизмах, обозначающих близость к смерти, последние часы жизни человека, предсмертную агонию [Архангельская, 2015, с. 6; 5]. Люди, связанные с дорогой, с дальними поездками нередко воспринимаются как носители особого знания о мире, недоступного тем, кто остаётся внутри привычного круга.

Именно так видится ребёнком дядя Филипп: «Дядя Филипп, судовой механик, бывал дома редко: уходил в рейсы, возвращался, шумно радовался встрече, а потом снова исчезал за горизонтом» [Астафьев, 2006, с. 425]. «Он был из тех, кого называют „люди судьбы“: жил не тужил, работу любил, а в душе, видать, часто чувствовал себя одиноким – слишком разная у людей бывает судьба, слишком не всегда совпадали жизненные пути» [Астафьев, 2006, с. 425]. Его

эпических сказаниях может выступать признаком, подчеркивающим значимость побед героя [Дядюн, 2017, с. 62].

профессия связывает его с рекой // дорогой, движением, дальними расстояниями. Для героя он становится проводником в более широкий мир, существующий за пределами деревенской повседневности. В этом отношении образ дяди Филиппа выполняет архетипическую функцию посредника, расширяющего горизонты детского сознания. Мифологическая семантика дороги проявляется здесь прежде всего в противопоставлении замкнутого и открытого пространства. Дом, деревня, знакомые люди образуют мир устойчивости и повторяемости, река и путь, напротив, связаны с экзистенциальной неизвестностью и возможностью перемен. Благодаря этому рассказ включается в общую систему мотивов инициации-взросления, проходящую через весь цикл.

В сквозном сюжете инициации героя в «Последнем поклоне» особым смысловым маркером становится рассказ «Карасиная гибель» (его названием стало прозвище, которое местные жители дали деду рассказчика). Если в более ранних произведениях цикла природа чаще включена в экзистенциальное пространство повседневной жизни, труда, игры, то здесь она амбивалентно обнаруживает свою смертельно-жесткую силу. Это демонстрирует прежде всего финал рассказа, связанный с гибелью деда Павла: «Ему оставалось сделать один лишь взмах, и он сделал его, этот взмах, вскинул руку, чтоб пойматься за борт лодки, и так, с поднятой в небо рукой, огруз, скрылся в воде» [Астафьев, 1997, с. 389]. Человек оказывается бессилён перед могучей разрушительной властью природной стихии.

Рассказ «Карасиная гибель», выводящий героя к осознанию и постижению трагических сторон бытия, в контексте второй книги «Последнего поклона» приобретает знаковый смысл: взросление героя неизбежно связано с внутренними испытаниями, в том числе через встречи со смертью, которые являются кульминационными для архетипического сюжета инициации. В духовно-психологическом плане для Вити Потылицына это опыт экзистенциального соприкосновения со смертью, с неустранимостью утраты, с

тем пределом, за которым мир уже нельзя воспринимать только как пространство домашнего порядка и природной гармонии. В этом смысле «Карасиная гибель» продолжает общую для второй части «Последнего поклона» линию разрушения защищенного мира детства и подготавливает героя к более сложному драматическому пониманию амбивалентности жизни и смерти.

Таким образом, рассказы этой группы обозначают новый этап в развитии художественного мира «Последнего поклона». Если в предыдущих текстах преобладал образ устойчивого крестьянского космоса, то здесь на первый план выходят мотивы перехода и испытания, расширения жизненного пространства и экзистенциального самоощущения героя. Вместе с тем в данных рассказах мы видим подготовку героя к столкновению не только с внутренними испытаниями, но и с более масштабными процессами природной и исторической жизни. Освоение пространства за пределами дома постепенно приводит его к осмыслению собственной связи с миром, с природой, с временем и с судьбой народа, что становится основным предметом изображения в последующих произведениях цикла.

3.1.3. Мифологемы границы и перехода в рассказах «Предчувствие ледохода», «Заберега», «Где-то гремит война»

В художественной структуре «Последнего поклона» особое место занимают рассказы, в которых индивидуальная судьба героя начинает соотноситься с более широкими историческими и природными процессами. Если в предыдущих произведениях цикла внимание сосредоточено преимущественно на семейном пространстве и непосредственном жизненном опыте ребенка, то в рассказах «Предчувствие ледохода», «Заберега» и «Где-то гремит война» происходит существенное расширение художественного горизонта. Герой начинает воспринимать себя частью не только семьи или деревенского

сообщества, но и большого мира, живущего по масштабным законам природы и истории.

Центральное место в данной группе рассказов занимает мифологема перехода. В архаических представлениях переходные состояния обладают особым статусом. Они знаменуют смену жизненных циклов, нарушение прежнего порядка и возникновение нового качества бытия. Именно поэтому пограничные периоды – смена времен года, ледоход, рассвет, закат, начало и завершение жизненного пути – занимают важное место в мифологическом сознании. В.П. Астафьев активно использует данную модель, превращая образы природных процессов в средство философского осмысления человеческой жизни.

Особенно отчетливо данная тенденция проявляется в рассказе «Предчувствие ледохода». Уже само название произведения фокусирует внимание не на событии как таковом, а на его ожидании. Начало рассказа задает атмосферу ожидания перемен: «Предчувствие ледохода приходило с серединой весны, с уже привычными переменами в природе...» [Астафьев, 2006, с. 471]. В центре повествования оказывается граничный момент напряженного предчувствия перемен, когда старый порядок еще сохраняется, но его разрушение уже становится неизбежным.

Само экзистенциально переживаемое ожидание ледохода становится важнее его фактического наступления, герой наблюдает за изменениями в природе, ощущая приближение значительного события. Благодаря этому внимание переносится с внешнего действия на внутреннее состояние ожидания. Подобная организация повествования позволяет В.П. Астафьеву показать «онтологизм» мирочувствия героя-ребенка, который оказывается способен воспринимать природные процессы как события большого экзистенциального масштаба.

В этом отношении репрезентативны также наблюдения исследователей о двойственной природе пейзажных образов у Астафьева. Е.Л. Калинина отмечает,

что природные образы в его прозе сохраняют конкретность изображения, но одновременно приобретают символическое значение [Калинина, 2021]. Поэтому, продолжая мысль исследователя, мы можем сказать, что ледоход в рассказе представлен не просто как природное явление, он приобретает знаковые функции и мифологизированный характер, воспринимаясь метафорой перехода всей онтологической и социально-исторической реальности к новому состоянию.

Для героя война в этом рассказе становится первым опытом экзистенциального осознания событий, выходящих за пределы индивидуальной судьбы. Если ранее его жизненный мир определялся преимущественно семейными и деревенскими реалиями, то теперь он начинает воспринимать себя частью более широкого исторического пространства. Именно в этом заключается важнейшая функция рассказа в структуре цикла: он знаменует переход от детского восприятия мира к пониманию исторической обусловленности человеческой жизни.

В традиционной культуре весенний ледоход относится к числу наиболее значимых природных явлений. Он символизирует освобождение мира от зимнего оцепенения и начало нового жизненного цикла. В мифологическом сознании подобные процессы часто интерпретируются как победа космоса над хаосом, света над тьмой, жизни над смертью. Весеннее обновление природы изображается как мощная стихия: «весна примется за неостановимую работу...» [Астафьев, 2006, с. 471]. Природно-космический, стихийный характер этих процессов усиливается и семантикой мифологемы реки. В художественном мире В.П. Астафьева река становится одним из ключевых миромоделирующих образов. Ее движение организует пространство произведения и задает особый ритм повествования. «Шалая вода оmyвает, рушит земную твердь, слепо, с рычанием, мутно бьётся в камень, в утёсы, в бычки полнеющими на ходу потоками» [Астафьев, 2006, с. 471]. Здесь река – неукротимая стихийная энергия, которая с яростью разрушает преграды на своём пути. «Сломал твердыню,

сокрушил зиму, работает батюшка, пашет остриём льдин берега, и лезут они, лезут, плугом врезаясь в камень, в землю, ломаются, лопаются, хрипят» [Астафьев, 2006, с. 472].

Ожидание ледохода приобретает характер коллективного экзистенциального переживания, объединяющего жителей деревни. Природное «событие бытия» (М.М. Бахтин) оказывается включенным в духовную парадигму народной культуры и становится частью общего жизненного опыта. С точки зрения мифопоэтики ледоход представляет собой разновидность календарного мифа. В основе подобных мифов лежит идея вечного возвращения жизни, циклического обновления мира. Каждый год река вновь освобождается ото льда, и этот процесс воспринимается как подтверждение устойчивости миропорядка. Благодаря этому природное время в рассказе оказывается тесно связано с экзистенциальной проблематикой. Герой наблюдает не просто природное явление, а один из фундаментальных законов существования, основанный на постоянном чередовании угасания и возрождения. «Предчувствие ледохода разрешилось, река прошла, на земле начинается нелёгкая пашенная работа, значит, пора ребячьих игр и забав в лесу и на полянах тоже кончается, уже старших парнишек скоро посадят на коня, заставят бороться, кого даже и пахать» [Астафьев, 2006, с. 490].

Аналогичные мотивы получают развитие в рассказе «Заберега». В центре произведения вновь оказывается река, однако здесь акцент переносится с духовно-психологического аспекта ожидания перемен на художественное осмысление самого топоса пограничности. Мотив границы отражен уже в названии рассказа, связанном с особым состоянием водного пространства реки в период перехода от зимы к весне. Мифологизированной кульминацией данного образа так же, как и в рассказе «Предчувствие ледохода», становится описание ледохода, отсылающее к архаической универсальной оппозиции жизни и смерти:

«Громоздило, рвало, сокрушало твердь зимы, шла на середине Енисея битва не на жизнь, а на смерть» [Астафьев, 1997, с. 17].

Мотив границы относится к числу ключевых для мифологического мышления, поскольку именно на стыке разных миров и состояний обычно происходят события, связанные с переходом и внутренними изменениями героя. В рассказе В.П. Астафьева эта семантика переносится на природное пространство реки. Енисей предстает здесь не просто частью пейзажа, а особым пограничным пространством: он одновременно знаком и тревожен, устойчив и изменчив. Он, подобно всякой реке в мифологии, амбивалентен: одновременно принадлежит и миру земному, человеческому, и иномирию, поэтому обнаруживает в себе иррациональную силу, способную нарушить его собственное бытийное равновесие. Именно поэтому момент перелома в движении ледохода изображен у Астафьева как внезапное разрушение прежней целостности Енисея, как реализация метафоры его амбивалентности: «А-а-ах! – распластнуло реку пополам» [Астафьев, 1997, с. 15].

С образом реки в рассказе связан и архетип дороги. Вспомним, что в мифологической традиции река нередко осмысляется как путь, соединяющий разные пространства и состояния бытия¹. Её течение в таком случае связано не только с движением в пространстве, но и с течением времени, а в более широком смысле – с движением человеческой судьбы. Именно поэтому наблюдения за рекой приобретают для героя экзистенциально-философский смысл. Через природный хронотоп он начинает воспринимать мир как непрерывный процесс

¹ «Река – одна из самых архаических мифологем. Она соединяет в себе и пространство, и время. Она – граница и вместилище. Река – дорога – как в ее физическом измерении, так и в качестве метафоры жизненного пути. Река мыслится в пространственных координатах реальной земной топографии, путешествие по реке или вдоль реки воспринимается как течение самой жизни, а хронотоп этого путешествия создается в художественном тексте в соответствии с традиционными космогоническими представлениями» [Непомнящих, 2023, с. 205-210].

изменений, метаморфоз и превращений, что также характерно для архаических форм мировосприятия.

Если в картине мира, воссоздаваемой в рассказах «Предчувствие ледохода» и «Заберега» отчетливо обнаруживается доминанта природно-космических аспектов мифологического мышления, то в «Где-то гремит война» на первом плане оказывается социально-историческое измерение бытия, однако миф и здесь во многом остается основой мировосприятия героя. Данный рассказ занимает особое место в структуре цикла, поскольку впервые вводит тему войны как силы, нарушающей естественный ход жизни и ее изначальные, онтологически укорененные экзистенциальные ритмы.

В традиционной мифологии война часто соотносится с образом хаоса – об этом мы уже говорили во второй главе диссертации, в разделе «Хаос и Космос в художественном мире повести В.П. Астафьева “Пастух и пастушка”». Война разрушает привычные связи между людьми, нарушает установленный космизированный порядок и вторгается в экзистенциальное пространство человека, в том числе в сферы его повседневного существования. В анализируемом здесь рассказе Астафьева война долгое время остается для героя чем-то далеким и почти абстрактным, однако постепенно начинает проникать в его жизненный мир. Подобная оппозиция упорядоченного мира и разрушительной исторической стихии соотносится, как мы уже отметили, с базовой мифологической моделью противостояния Космоса и Хаоса [Мелетинский, 2000; Топоров, 1995]. В изображении В.П. Астафьева она воплощается через призму детского восприятия: война сначала входит в его сознание через тревожные разговоры взрослых и изменение привычного уклада жизни. «Но каким-то наитием, шестым или десятым чувством, там, в ночной остановившейся тайге, я постиг – война будет долгой, и на долю нашего народа, стало быть, прежде всего на женскую долю падут такие тяжести, какие только нашим русским бабам и по силам» [Астафьев, 2006, с. 533].

Показательно уже само название произведения. Формула «Где-то гремит война» подчеркивает двойственность и граничность ситуации. С одной стороны, война еще не присутствует непосредственно в пространстве героя, с другой – ее влияние уже ощущается во всех сферах жизни. Возникает особый эффект исторической экзистенциальной тревоги, когда привычный мир сохраняет внешнюю устойчивость, но внутренне оказывается измененным.

В контексте наших рассуждений важно также, что война предстает в рассказе не только как историческое событие, но и как часть личного опыта героя, значимая для его взросления и формирования представлений о мире, то есть аллюзивно она оказывается связанной с мифологическими мотивами инициации и перехода. Личная судьба героя всё заметнее соотносится с судьбой страны, а мифологическое время детства начинает уступать место историческому времени. Однако характерно, что даже в этом случае В.П. Астафьев сохраняет мифопоэтический способ осмысления реальности. Историческое событие интерпретируется через архетипическую оппозицию Космоса и Хаоса, что позволяет увидеть в конкретной ситуации универсальные закономерности человеческого существования.

Таким образом, рассказы «Предчувствие ледохода», «Заберега» и «Где-то гремит война» образуют единый смысловой комплекс, в котором природные и исторические процессы осмысляются через систему мифологических представлений о переходе, обновлении и нарушении // изменении порядка. Универсалии реки, пути, границы, календарного цикла, Космоса и Хаоса выполняют здесь не только символическую, но и миромоделирующую функцию. Благодаря им личная биография героя оказывается включенной одновременно в природно-онтологическое и историческое время, а отдельные события детства экзистенциально «масштабируются» и приобретают значение этапов большого пути, связывающего судьбу человека с судьбой народа и мира в целом.

3.1.4. Экзистенциальные универсалии и мифологемы в рассказах «Сорока», «Соевые конфеты», «Кончина» и «Вечерние раздумья»

Заключительные рассказы книги «Последний поклон» занимают особое место в структуре цикла, поскольку переводят повествование из сферы непосредственного жизненного опыта в область философского осмысления человеческого существования. Если ранние рассказы «Последнего поклона» сосредоточены прежде всего на становлении героя, его отношениях с природой, семьей и окружающим миром, то в более поздних текстах заметно усиливается интерес к экзистенциальным мотивам памяти, времени, старости и смерти. Вместе с тем здесь особую значимость приобретают архетипические (= мифологические) представления, связанные с завершением жизненного пути и сохранением духовного опыта поколений. Экзистенциальная проблематика и мифопоэтика в данном ряде произведений предстают особенно отчетливо взаимообусловленными – с точки зрения ценностных ориентиров народного мироощущения (подобную диалектику смыслов мы увидим позже столь же отчетливо в одном из следующих разделов нашей работы, посвященном рассказу «Гори, гори ясно»).

В мифологическом сознании смерть никогда не интерпретируется как исчезновение или уничтожение. В большинстве традиционных культур, в том числе и в русской, она понимается как переход из одного состояния бытия в другое, как изменение формы существования. Подобное восприятие во многом определяет и художественную философию В.П. Астафьева. Даже обращаясь к трагическим сторонам жизни, писатель сохраняет связь с экзистенциальным народным мироощущением, с представлениями о непрерывности цепи существования и естественности процессов рождения и умирания.

Особое место в этом контексте занимает рассказ «Кончина». Уже в названии рассказа звучит отсылка к универсально-архетипическому мотиву завершения жизненного пути. Смерть в рассказе не сводится к физиологическому факту, а становится духовно-значимой ситуацией, открывающей возможность осмысления судьбы и нравственных итогов прожитой жизни. «Умерла тетка Агафья. Сергеевская Агафья – так звали её на селе... Жизнь прожила она длинной и трудной, как и многие овсянские бабы... Рано овдовела, пробовала „устроить жизнь“, сходилася с Шимкой Вершковым, помогла ему вырастить ребятишек, но совладать с Шимкой, сделать из него путного хозяина не смогла, и как-то постепенно, у всех на глазах, распозлились они по своим избам и доживали век порознь» [Астафьев, 2006, с. 749].

Поскольку в народной культуре смерть – судьбоносный момент, являющийся, по сути, продолжением существования в иной форме, традиционная похоронная обрядность включает многочисленные символические акты, призванные «упорядочить», «космизировать» уход // переход умершего и включить его жизнь в коллективную память рода. Подобная логика сохраняется и в художественном мире рассказа В.П. Астафьева: значение имеет не только сам факт ухода человека, но и то, какой след он оставляет после себя.

Архаические корни подобного восприятия восходят к культу предков, занимавшему важное место в славянской традиции. Представления о неразрывной связи живых и умерших формировали особое понимание времени, в котором прошлое продолжало существовать в настоящем через память рода. В рассказе данная модель получает художественно-реалистическое воплощение: память становится формой духовного «бессмертия» человека.

Мотив памяти, приобретающий мифологизированный характер, играет важнейшую смыслопорождающую роль и в рассказе «Вечерние раздумья», где повествование отчетливо ориентировано на философский тип «дискурса». Знаковым в этом плане, связывающим миф и философичность, вновь оказывается

уже заглавие произведения. Вечернее время суток обладает выраженной символической семантикой. В мифологических системах вечер нередко соотносится с завершающей стадией жизненного цикла, он символизирует подведение итогов, размышление о прожитом и подготовку к переходу в иное состояние.

«Прошло одиннадцать лет, как я возвратился на родину, купил избу в Овсянке, в родном переулке, против бабушкиного и дедушкиного дома, и стал ждать, чего ждут и не могут дожждаться многие люди, – возвращения прошлого, прежде всего детства... Однако и воспоминания иссякают. Так, какие-то вспышки далёких зарниц, отголоски прошлого, печаль о прожитом и пережитом ещё настигнут в этом дерганом, шумном и суетном пути, по ним, по этим озвученным памятью дальним звукам, всколыхнётся, воскреснет что-то, и „недаром мне вздыхалось сладко в Сибири, в чистой стороне, где доверительно и слабо растенья никнули ко мне“...и написал я здесь, уже в родной деревне, несколько глав, вроде бы не утратив звука и строя повести, но почувствовал тогда же: книгу пора заканчивать, надо жить дальше или доживать и перелистывать другие страницы, в этой же книге настало время ставить точку» [Астафьев, 2006, с. 791].

В художественной структуре рассказа вечер становится своеобразной экзистенциально-временной границей, позволяющей соединить различные пласты существования. Настоящее постоянно взаимодействует с прошлым, а индивидуальные воспоминания включаются в более широкий контекст народно-исторической и культурной памяти. Благодаря этому личная биография героя постепенно приобретает универсально-бытийное значение, подобно тому, как это происходит с героями мифа и фольклорного эпоса.

Фольклорно-мифологические аллюзии обнаруживаются и в рассказе «Соевые конфеты», но уже в другом смысловом векторе. Для фольклорного сознания характерно особое отношение к вещам. Предметы не существуют изолированно от человеческой жизни, а сохраняют память о событиях, людях и

переживаниях. Именно поэтому бытовая деталь в произведениях В.П. Астафьева часто приобретает символическое значение, через нее осуществляется связь различных экзистенциальных и временных пластов бытия.

Мифологизированная функция подобных образов заключается в преодолении границы между прошлым и настоящим. Предмет становится своеобразным посредником между утраченным миром детства и нынешним состоянием героя, а индивидуальное воспоминание превращается в культурную память, значимую не только для отдельного человека, но и для целого поколения.

Особый интерес в плане мифопоэтики представляет рассказ «Сорока». В фольклорной традиции птицы занимают важное место в системе символических представлений. Они часто воспринимаются как посредники между различными мирами, вестники перемен или носители особого знания. В славянской культуре образ сороки обладает сложной и неоднозначной семантикой. Она может связываться с вестями, памятью, наблюдением за происходящим и передачей информации между людьми.

Образ птицы в данном случае может быть рассмотрен в контексте традиционной символики посредничества. В мифопоэтических системах не только сорока, но и птица вообще часто соотносится с мотивами вести, перехода и связи различных сфер бытия [Топоров, 1995]. У В.П. Астафьева эта семантика не получает прямого мифологического выражения, но сохраняется на уровне аллюзивно-образной организации произведения, расширяя символическое пространство повествования. Так, через образ сороки в рассказ входит знаковый смыслопорождающий мотив – мотив «наблюдения» за жизнью. Герой постепенно осознает себя частью большого мира, где каждая жизнь оказывается связанной с другими формами существования. Подобное восприятие восходит и к архаико-мифологическому, и к традиционному народному миропониманию, основанному на представлении о всеобщей взаимосвязи живого. Образ птицы оказывается включенным в систему мифологизированных и экзистенциально значимых

отношений между человеком и природой, которая проявлена в контекстах «Последнего поклона» в целом.

Рассматриваемые рассказы объединяет особый тип художественного времени. В отличие от ранних произведений цикла, где преобладало время действия и становления, здесь доминирует время воспоминания и осмысления, имеющее выраженный экзистенциальный акцент. Прошлое перестает восприниматься как завершённый этап жизни и начинает существовать в постоянном взаимодействии с настоящим. Благодаря этому создается сложная пространственно-временная модель, в которой различные эпохи и жизненные периоды сосуществуют в едином культурном и бытийном пространстве сознания.

С точки зрения мифопоэтики подобная организация времени имеет глубокие архаические корни. Она восходит к циклическому восприятию бытия, характерному для традиционной культуры. В такой модели прошлое нельзя окончательно потерять, поскольку оно продолжает существовать в памяти потомков, в семейных историях, в предметном мире, в языке и в коллективном опыте народа.

Можно сказать, что в рассказах «Сорока», «Соевые конфеты», «Кончина» и «Вечерние раздумья» мифопоэтическая картина мира продолжает оставаться значимой, хотя нередко проявляет себя на аллюзивном уровне повествования; вместе с тем в художественных мирах данных произведений усиливаются внутренние связи с экзистенциальной проблематикой «Последнего поклона». Универсалии памяти, предков, завершения жизненного пути и духовной преемственности поколений выполняют здесь важнейшие художественные функции. Они связывают отдельные человеческие судьбы с историей рода и народа, обеспечивают единство прошлого и настоящего, а также формируют философское измерение произведения. Благодаря этим экзистенциальным универсалиям автобиографическое повествование выходит за пределы

индивидуального опыта и превращается в размышления о судьбе человека, культуры и исторической памяти в целом.

Таким образом, проведенный нами анализ позволяет выделить несколько основных художественных функций фольклорно-мифологических мотивов в рассказах цикла. Прежде всего они выполняют миромоделирующую функцию, участвуя в создании особой картины мира, основанной на единстве человека, природы и культуры. Кроме того, мифологические образы организуют пространственно-временную структуру произведения, обеспечивая взаимодействие бытового, исторического и философского уровней повествования. Важнейшей функцией данных мотивов является также художественное воплощение процессов формирования личности главного героя, в том числе через сюжетные модели инициации. Именно через архетипические ситуации испытания, утраты, преодоления и приобщения к традиции осуществляется его духовное взросление.

Значимой является связь мифологических образов с социально-исторической и экзистенциальной проблематикой произведения. Обращение к архетипам и универсалиям дома, рода, земли, памяти и пути позволяет Астафьеву осмыслить судьбу традиционной крестьянской культуры в условиях исторических потрясений XX века. Фольклорные мотивы в данном случае выступают не как декоративный элемент повествования, а как форма сохранения культурной памяти народа. Через них писатель реконструирует исчезающий мир деревни, фиксирует нравственные основания народной жизни и показывает значение традиционного опыта для формирования личности.

Анализ рассмотренных рассказов демонстрирует, что фольклорно-мифологическое начало в «Последнем поклоне» реализуется преимущественно не через прямое воспроизведение мифологических сюжетов или фольклорных образов, а через систему изображения повседневных практик, семейных отношений, коллективного труда и природно-календарных представлений.

Именно в этой сфере наиболее полно раскрывается традиционная народная картина мира, определяющая восприятие героем пространства, времени, памяти и собственного жизненного пути.

3.2. Сказка и миф в рассказе В.П. Астафьева «Мальчик в белой рубаше»

Повествование в «Последнем поклоне» В.П. Астафьева строится двупланово: с одной стороны, здесь отчетливо задана установка на фактографичность, объективную реалистичность изображения; с другой – столь же очевидным образом, – авторское сознание ориентировано на создание особого условно-символического пространства текста, многократно обогащающего возможности интерпретации изображаемого. Поэтому фольклорно-мифологические элементы существуют в произведении и как конкретные факты народной жизни, и как художественные коды и структуры, подключающие эти факты к смысловому универсуму «большого времени» (М.М. Бахтин) культуры.

Детальное и развернутое исследование диалектики взаимосвязей этих разноплановых векторов изображения в художественном мире книги пока не входит в наши задачи, отметим лишь, что реалистические формы и методы в поэтике писателя уже неоднократно были описаны в литературоведении, начиная еще с советского периода, и мы давали в первой главе диссертации подробный разбор этого направления исследований. Мифопоэтические аспекты «Последнего поклона» также не были обойдены вниманием астафьеведов, однако существующий ряд работ (см., например: [Железова, 2020; Калимуллин, 2013; Канева, 2024; Матыушова, 2023; Неверович, 2012, 2016]) не столь велик и не заполняет исчерпывающим образом имеющиеся смысловые лакуны. Рассказ «Мальчик в белой рубаше», о котором пойдет далее речь, в этом плане до сих пор оставался практически неизученным; здесь мы рассмотрим основные фольклорно-мифологические координаты его поэтики. В фокусе нашего

внимания будут в первую очередь образно-смысловые коды, связанные с фольклорной сказкой и во многом определяющие пути интерпретации произведения; вместе с тем архаико-мифологическая логика мировидения здесь также остается значимой и актуальной.

Духовно-эстетическое единство сказки и мифа отчетливо прочитывается уже в первом рассказе, открывающем «Последний поклон» В.П. Астафьева и носящем отчетливо программное название – «Далекая и близкая сказка». Заданная этой «сказкой» ориентация на традиции народной культуры находит затем воплощение во многих других произведениях цикла, в том числе и в «Мальчике в белой рубашке». Проявлена в данном рассказе и характерная для книги в целом двуплановость астафьевского повествования – актуализация фольклорно-мифологической семантики в контексте узнаваемых социально-исторических реалий. Мы обнаруживаем это уже в первом предложении «Мальчика в белой рубашке»: «В том же тридцать третьем году случилась в нашей родне страшная и непоправимая беда» [Астафьев, 1997, с. 124]. Заметим, что предыдущий рассказ цикла – «Ангел-хранитель» – начинался такой же хронологической маркировкой: «В тридцать третьем году наше село придавило голодом» [Астафьев, 1997, с. 105]. Тридцать третий год, как известно, связан в истории страны не только с массовым голодом, охватившим значительную часть территории СССР в 1932 – 1933 годах, но и с эпохой сталинских репрессий, наиболее активно проводившихся в 30-е годы (в том числе, например, именно в 1933-м году была объявлена «генеральная чистка» ВКП(б)).

Вместе с тем в общей мифопоэтической системе «Последнего поклона», основные координаты которой заданы, как мы уже говорили, еще «Далекой и близкой сказкой», повторяющееся число три и его производные воспринимаются как образы, приобретающие фольклорно-семантические коннотации (помимо тридцать третьего года далее в рассказе мы встречаем «троицу парней» [Астафьев, 1997, с. 125], а главному герою произведения три года). Отметим, что

знаковые цифровые коды проявлены и через символическую окраску других сакральных чисел: «седьмой год» [Астафьев, 1997, с. 124], «сорок с лишним лет минуло» [Астафьев, 1997, с. 128].

Разумеется, одной лишь числовой маркировки было бы недостаточно, чтобы увидеть в тексте отсылки к фольклорно-мифологическим контекстам. Более значимо, что сюжетная завязка «Мальчика в белой рубахе», а затем и ряд других образных элементов и мотивов выстраиваются в соответствии с логикой повествования народной сказки, в том числе с системой функций и художественных структур, описанных В. Я. Проппом в «Морфологии волшебной сказки» [Пропп, 1998, с. 512].

Так, например, в рассказе Астафьева отчетливо выявляется мотив «отлучки» родителей // матери (сначала говорится о том, что в шести верстах от села «страдовала тетка Апроня, оставив дома ребятишек» [Астафьев, 1997, с. 124], затем мы узнаем, что троица братьев, «стосковавшаяся по родителям» [Астафьев, 1997, с. 125], отправляется в путь). В данных эпизодах обозначена аллюзивно и сказочная функция нарушения запрета. Хотя сам запрет вербально в тексте не озвучен, но он подразумевается, поскольку перед нами типичная ситуация, узнаваемая как в контекстах народных сказок, так и в реальной повседневной жизни: маленькие дети, оставленные дома одни, не должны его покидать. Еще одно нарушение запрета, значимого в контекстах фольклорно-мифологической традиции, мы увидим чуть позже, когда мальчики, выбравшись из дикого леса, «долго еще оборачивались ... назад, на тайгу, на ущелье» [Астафьев, 1997, с. 125]: запрет «не оборачиваться назад» встречается в архаических культурных кодах многих народов.

Отчетливые фольклорные параллели имеют, конечно, и образ «трех братьев», и мотив пути-дороги, ведущей героев из обжитой человеческой повседневности в мир неведомый, приобретающий черты мифологического иномирья. Возникает здесь также образ сказочного клубка, указывающего путь:

«Ниточка дороги, разматываясь, привела их на убранные покосы, затем – в пыльные, проплешисто зажелтевшие овсы» [Астафьев, 1997, с. 125].

Сама дорога проходит через тайгу (фольклорный «дремучий лес»), горы и представляет собой множество препятствий, подвергающих мальчиков, как и в сказке, испытаниям. «Лес в сказке играет роль задерживающей преграды» [Пропп, 1998, с. 151]; «лес окружает иное царство, а дорога в иной мир ведет сквозь лес» [Там же]. Образ «раскаленного ущелья», упоминаемого в тексте рядом с «горной речкой» [Астафьев, 1997, с. 125], ассоциативно порождает параллели с «огненной рекой» – такой же архетипической для сказки преградой, встающей на пути героев.

В целом начальные эпизоды рассказа, включая завязку и дальнейшее развитие событий, обнаруживают отчетливые аналогии с известной народной сказкой «Гуси-лебеди» [Гуси-лебеди, 1984-1985, с. 147-148] (которую анализирует и В.Я. Пропп в «Морфологии волшебной сказки» [Пропп, 1998, с. 73-75]). С этой сказкой коррелируют в «Мальчике в белой рубаше» не только мотивы отлучки родителей и нарушения запрета детьми, но и ключевой для обоих текстов образ маленького мальчика: «похищенного», потерянного – сестрой // братьями, ушедшего // уведенного в иномирье. Знаковыми становятся и семантические коннотации, связанные с белым цветом, – «белая рубаша» героя и белые крылья «гусей-лебедей». Белый цвет в архаической традиции, как известно, амбивалентен: связан с мифологемой умирания – воскресения, оппозицией жизни и смерти, в целом – с семантикой перехода¹. Это и цвет савана, и пеленок новорожденного, – соответственно, белая рубаша мальчика в рассказе Астафьева – знак пересечения границы между миром земным и потусторонним. Отметим, что «белая рубаша» имеет и другие символические отсылки – к христианским представлениям о белых крыльях ангелов, образы которых

¹ О семантике белого цвета см.: [Исаева, 2006, с. 198-199]

непосредственно репрезентированы в произведении: «Взял его, невинного и светлого, к себе во слуги-ангелы Господь Бог» [Астафьев, 1997, с. 127], – однако о христианских контекстах рассказа речь пойдет ниже.

Значим для развития сюжета и в сказке «Гуси-лебеди», и в повествовании Астафьева мотив забывания // засыпания – в фольклоре эти состояния нередко воспринимаются как взаимозаменяемые и подобные друг другу. Кроме того, по Проппу, «засыпание немедленно влечет за собой смерть» [Пропп, 1998, с. 173], что, соответственно, мы обнаруживаем в обоих текстах. Несмотря на то что «Гуси-лебеди» завершаются благополучным исходом, герои здесь также оказываются в загробном мире, когда попадают к Бабе-яге, являющейся хозяйкой царства мертвых (интерпретацию образа Бабы-яги см.: [Пропп, 1998, с. 146-203]). Можно отметить также, что мотивы забывания // засыпания и в том и в другом произведении связаны со старшими – братьями // сестрой: «Забыли братья обманную уловку, а Петенька помнил»; «когда братья сморенно заснули под навесом...» [Астафьев, 1997, с. 126]; «дочка забыла, что ей приказывали» [Гуси-лебеди, 1984-1985, с. 147].

Забывание // засыпание, как мы видим, объединяется в тексте Астафьева с другой сказочной функцией – обмана // уловки. Не только в данном случае, но и говоря о повествовательной системе рассказа в целом, можно констатировать, что художественная реальность произведения строится на множественных семантических взаимоотражениях с народной сказочной традицией, предполагающих не только единство, но и разного рода модификации. Перед нами не клонирование сказочных схем, а сложная художественно-рефлексивная (Г.М. Ибатуллина) система поэтики, живущая в диалоге с образно-смысловым универсумом народной сказки.

Примером подобных взаимоотражений можно считать также параллели с традиционной сказочной ситуацией, где сон старших братьев приобретает сюжетопорождающее значение («Иван – крестьянский сын и Чудо-Юдо»,

«Сивка-бурка» и др.); и в сказках, и в рассказе самые важные события происходят, когда старшие братья спят. Еще один пример – образ самого Петеньки, в котором, в изображении Астафьева, контурно обозначены сказочные мотивы не только «младшего сына // брата», но и «чудесного младенца». Несмотря на голодное время, трехлетний мальчик («Петеньке и четырех еще не минуло» [Астафьев, 1997, с. 125]), как маленький богатырь, крепок телом: «А он такой тяжелый – долго грудь тянул, вот и набузовался пузан молочком-то мамкиным» [Астафьев, 1997, с. 125]; к тому же, отметим, ребенок оказывается не по возрасту инициативным и самодостаточным в ситуации «выбора путей».

Аллюзивно обнаруживается в герое и первообраз фольклорного Дурака¹ (нередко в сказке это тоже младший сын), отправившегося искать счастья «куда глаза глядят» и попадающего в «иное царство».² Петенька назван «малым», «несмышленищем» [Астафьев, 1997, с. 127], у него, как и у сказочного Дурака, нет выраженного индивидуально-личностного начала: «У младшенького нет пока ни характера, ни прозвища» [Астафьев, 1997, с. 127]³.

В рассказе Астафьева с удивительной тонкостью обыгрывается на уровне подтекста упомянутая сказочная ситуация, когда Дурак отправляется в путь, не ставя перед собой каких-либо рационально выстроенных целей. Мы обнаруживаем реализацию метафоры «куда глаза глядят» в эпизоде, где Петенька высматривает на горизонте поле, на котором «страдовала» его мать: «...он вышел за ворота заимки, подрубив ладошкой ослепляющий свет закатывающегося к вечеру солнца, высмотрел желтую полосу и потащился туда» [Астафьев, 1997, с. 126]. В результате «буквализации» сказочной образной ситуации ее смысл приобретает у Астафьева, на первый взгляд, диаметрально противоположный

¹ Об архетипе Дурака см.: [Синявский, 2001; Иванов, Топоров, 1990].

² Определение Е.Н. Трубецкого [Трубецкой, 2011].

³ Вспомним, как характеризует трех братьев П.П. Ершов в «Коньке-Горбунке»: «Старший умный был детина, / Средний был и так и сяк, / Младший вовсе был дурак» [Ершов, 1972, с. 5].

характер – герой определяет цель своего путешествия, однако, в конечном итоге, он также оказывается на пути в «неведомое».

Вернемся к сопоставительному анализу «Мальчика в белой рубаше» и сказки «Гуси-лебеди», выявляющему и другие знаковые параллели между ними. Так, образ молочной реки с кисельными берегами аллюзивно отражается во фрагменте рассказа, описывающем «дымящуюся в скалистом провале чистоводную Ману, в которой сколько хочешь холодной-прехолодной, сладкой-пресладкой воды» [Астафьев, 1997, с. 125]. Характерно также, что исчезновение мальчиков и в том, и в другом произведении носит акцентированно неожиданный и отчасти иррациональный характер. Реакция и поведение героинь – матери Петеньки и сестрицы из сказки – также обнаруживают прозрачно-зеркальные аналогии. «Гуси-лебеди»: «Пришла девочка, глядь – братца нету! Ахнула, кинулась туда-сюда – нету. Кликала, заливалась слезами, причитывала, что худо будет от отца и матери, – братец не откликнулся! Выбежала в чистое поле...» [Гуси-лебеди, 1984-1985, с. 147]. В рассказе Астафьева: «Нет, не предсказывало материнское сердце беды. Глохнут, притупляются чувства и предчувствия у тяжело уставшего человека» [Астафьев, 1997, с. 126]; «Как там малый-то наш, несмышлениш-то, без матери живет-поживает?

– А он к тебе ушел...

Много дней кружила мать вокруг полей, кричала, пока не обезголосила и не свалилась без сил наземь» [Астафьев, 1997, с. 127].

В сказке иррациональные силы, уводящие мальчика в неведомый // потусторонний мир, воплощены в образах загадочных гусей-лебедей, состоящих в услужении у Бабы-яги. Иррациональные мотивы в истории Петеньки подчеркнуты загадочностью и необъяснимостью его бесследного исчезновения: «Колхозная бригада рыскала по всем окрестным лесам. После всем селом искали Петеньку, но и лоскутка от рубашки мальчика не нашли, капельку крови нигде не увидели» [Астафьев, 1997, с. 127]. Однако, в отличие от сказки, антагонист героя

здесь так и остается неузнанным. Хотя мать мальчика пытается найти и идентифицировать «вредителя» (термин В.Я. Проппа) среди «злых» соседей, авторский комментарий тут же развенчивает подозрения, возникшие в ее потрясенном горем сознании.

Таким образом, мы видим, что корреляции рассказа Астафьева с художественными контекстами народной сказки проявлены вполне отчетливо – как на уровне словесно оформленного повествования, так и на уровне внутренних символических кодов произведения через ряд знаковых деталей, отсылок, аллюзий. Вместе с тем развитие повествования в рассказе и логика формирования его символического подтекста не ограничиваются ориентацией на народную сказку, существенную роль здесь играют принципы изображения, характерные для архаического мифа. При этом, следует отметить, некоторые образы и мотивы, как, например, упоминавшийся выше архетип «чудесного младенца», инвариантно связаны и со сказкой, и с мифом. Это касается и хронотопа пути // дороги.

Путь мальчиков в описаниях Астафьева наделен чертами не только фольклорно-сказочными, но и собственно мифологическими. Сказка, как правило, не детализирует маршрут персонажа и не локализует топографически образы природных стихий, чаще обходясь традиционными формулами: «долго ли коротко ли шел Иван-царевич...»; «семь башмаков железных истоптал...» и т.п. В то же время, сделаем оговорку: сами образы первостихий – например, «огонь, вода и медные трубы» – нередко находят отражение в сказочных контекстах, сохраняющих в себе память мифа.

У Астафьева мифологизированные координаты путешествия героев неоднократно актуализируются через символические мотивы, связанные с природными первоэлементами и с локусами, уходящими в сферы Хаоса: «На пути мальчишки преодолели горную речку, пусть и мелкую, но с завалами; затем – таежную седловину с каменными останцами и горбatinaми, пока

скатились по обвальному спуску в ущелье, где нет воды, но дополна раскаленного острого камешника, принесенного потоками во время вешневодья, миновали раскаленное ущелье, уморившее в камнях траву и все живое, кроме змей и ящерок» [Астафьев, 1997, с. 125]. В цитируемом фрагменте представлены, по сути, образы всех мифологических первостихий – воды, земли, огня, воздуха, – причем в их дисгармоничном, неупорядоченном, «перемешанном» состоянии, в каком они существуют в царстве Хаоса и какое оказывается губительным для всей земной жизни, кроме самих хтонических существ – ящериц и змей. Дважды упомянутое «ущелье» с акцентированными хтоническими деталями в его описании воспринимается как топос, связанный с мифологическим Нижним миром.¹

Прочитывается в описаниях Астафьева и мифологизированное противопоставление образов Хаоса как сферы изначальной Тьмы и Космоса как царства Света, в котором существует и мир человеческий: «Долго еще оборачивались ребяташки назад, на тайгу, на ущелье, радуясь тому, что выбрались они на свет, и, хотя их мучил зной, идти сделалось веселей. И они добрались-таки до заимки, попили студеной водицы» [Астафьев, 1997, с. 125]. Природные стихии в Срединном, земном мире сохраняют свой амбивалентный, созидательно-разрушительный по отношению к человеку характер, не теряют своей силы и энергии («их мучил зной»), но здесь они уже более упорядочены, уравновешены в общем космизированном балансе: «попили студеной водицы».

Как мы уже говорили, мальчики совершают ошибку: для устойчивого сосуществования разных бытийных сфер необходимо соблюдать гласные и негласные их законы, в том числе запреты, – возвращаясь в мир людей, герой мифа и сказки не должен оглядываться. Вместе с тем ошибка «ребятишек» вполне объяснима не только по логике «возрастной психологии», но и по логике мифа:

¹ Об оппозиции верх – низ в мифологической модели мира см.: [Иванов, 2008, с. 192-193].

они еще не достигли инициационного возраста. Сказочный // мифологический герой обретает надлежащее знание законов жизни лишь после посвящения, получаемого в результате инициации, через которую, как правило, проходят не ранее семи лет, а чаще всего и позже. В рассказе не случайно даже самому старшему из «мальчишек» – Саньке – «весною пошел седьмой год» [Астафьев, 1997, с. 124].

Преждевременная, «до сроков», инициация оборачивается трагедией, а сама эта преждевременность порождается, в изображении Астафьева, не просто человеческим недомыслием, но и общим дисгармоничным состоянием жизни, в котором нарушены естественные природно-космические ритмы: «Второе подряд лето выдалось засушливое. Рано вызорились, начали переспевать и осыпаться хлеба» [Астафьев, 1997, с. 124]. Сбой природных циклов, в свою очередь, в общем контексте «Последнего поклона», где Природа – История – Культура представлены единой бытийной парадигмой, воспринимается как проекция неблагополучия и драматизма в мире человеческом (вспомним, что речь идет о тридцатых, «сталинских» годах в истории СССР). Итак, мы видим, что космогонический – солярно-хтонический – миф переплетается в рассказе Астафьева с мифом космологическим¹, описывающим реальность как многомерное пространство, в котором базовыми являются три основных бытийных уровня: мир земной – Срединный; сферы, связанные с Хаосом – Нижний мир; сферы горние, небесные, обладающие высшей сакральностью, – Верхний мир.

Первые два ряда образов мы здесь уже обозначили, мифологема же Верхнего мира не менее отчетливо проявлена в тексте. Во-первых, образом «Всевышнего», который парадоксально соединяет в себе христианские

¹ Подробнее о единстве космогонических и космологических мифологем в «Последнем поклоне» Астафьева см. в статье Г.М. Ибатуллиной: [Ибатуллина, 2025].

представления о едином Боге («Взял его, невинного и светлого, к себе во слуги-ангелы Господь Бог» [Астафьев, 1997, с. 127]) и функции сказочного «помощника», без чудесного участия которого путешествие мальчиков было бы невозможно: «Каким образом шла троица парней, где сил набралась и бесстрашия – объяснить трудно. Может, и впрямь Всевышний ей пособил добраться до места, но скорее всего – смекалка деревенских детей, сизмальства привыкших жить своим трудом и догадливостью» [Астафьев, 1997, с. 125]. (Отметим, что здесь в двойной мотивировке этого рационально необъяснимого «чуда» вновь отражена двуплановость астафьевского повествования, интегрирующего в себе мифопоэтические и реалистические принципы изображения.) Во-вторых, образ мира Верхнего, горного, становится заключительным аккордом всего рассказа в его финале: «...ввысь, по горной дороге, меж замерших хлебов, осиянный солнечным светом, уходит от нее маленький мальчик в белой рубахе...» [Астафьев, 1997, с. 128].

Напомним, что данная троичная модель реальности актуальна не только для архаических, языческих по своей сути, мифов, но и для мифа христианского. Как известно, внутреннее единство этих форм мировосприятия находит отражение и в русской фольклорной традиции, в основе которой обнаруживается феномен «народного двоеверия». Подобный синтез характерен и для «Последнего поклона» Астафьева: не только в рассказе «Мальчик в белой рубахе», но и в других произведениях цикла мы видим органичное взаимопроникновение языческих и христианских мотивов, так, что их интеграция в результате не нарушает, а усиливает общую целостность мироощущения.

Сделаем оговорку, что троичная структура реальности сосуществует в художественной системе рассказа с другой, не менее значимой мифологической моделью мира – двоичной. Эта модель предполагает дифференциацию двух планов бытия: видимого // земного (явь в славянской мифологии) и незримого // потустороннего (навь). Мы уже упоминали об этой двуплановости изображаемой

Астафьевым реальности, когда речь шла о сказочных художественных кодах произведения. Река, дорога – традиционные знаки границы между данными бытийными сферами, между явью и навью. Эти хронотопы и связанные с ними мотивы перехода, переправы, выбора пути выполняют смыслопорождающие функции и в фольклоре, и в мифе.

Не случайно поэтому, что еще одна универсальная мифологема, приобретающая сюжетобразующее значение в рассказе, – мифологема границы между мирами. Путь мальчика в иномирье у Астафьева представлен как символически пролегающий по двойной границе между разными пространственными локусами – солярным и хтоническим, инореальным и человеческим, земным. Символическая граница удвоенно реализована в конкретном граничном хронотопе дороги, вдоль которой тянется «водоимоина»:

«И притопап бы, да попал он в *водоимоину*, что тянулась *вдоль дороги*. В рытвине той было мягко ногам – песок в ней и мелкая галька. Чем выше поднималась водоимоина, тем уже и глубже делалась она, и по подмытому ли, обвалившемуся закрайку, по внешнему ли желобку, пробитому снеговицей к придорожной канаве, Петенька убрел от дороги» [Астафьев, 1997, с. 126]. Процитированный фрагмент насыщен хтоническими мотивами – воды, земли, углубления, погружения в «нижние» сферы; в славянской мифологии вода традиционно воспринимается как граница между земным и потусторонним миром, она тесно связана с Матерью Сырой Землей, поскольку, по словам А.Н. Афанасьева, отождествляется с ее кровью [Афанасьев, 2014, с. 29]. Аллюзивно просвечивает в описании Астафьева на уровне ассоциативного подтекста и образ змея – одного из самых популярных хтонических существ в мифологии: очертания водоимоины (тянущаяся, узкая и т.п.) приобретают заметный «змеевидный» характер. Эта скрытая метафора оттеняет амбивалентность ситуации: змея-водоимоина одновременно оказывается и в роли проводника, и в роли искусителя.

Помимо этого, коннотативно обнаруживается здесь внутренняя связь между архетипом Матери и образами змея // змеи, что могло бы, на первый взгляд, вызвать удивление. Однако известно, что в глубинно-архаических славянских (а отчасти и общеиндоевропейских) традициях существуют представления и культы тотемного характера, связанные со Змеем // Змеедовой, которых почитают как первопредков.¹ Примечательно также, что образ Змеедевы в русской культурной традиции «уживался» с христианским почитанием Богородицы; на некоторых змеевиках² с одной стороны изображалась Змеедева (Медуза Горгона), с другой – святые или даже сама Богоматерь. Парадоксально также, что комплекс мотивов, актуализированный в повествовании Астафьева и объединяющий образы змея, чудесного ребенка (причем именно мальчика), «особой» рубашки, символических крыльев, находит параллели в славянской мифологии, в частности, в верованиях болгар. Ср.: «Болгары считали, что З. (змеем – М.А.) становится ребенок, рожденный после смерти отца³. Беременность женщины, вынашивающей З., протекает ненормально долго: 11, 15, 20 месяцев или три года⁴. Ребенок-З. рождается с крыльями под мышками, от рождения обладает необычайной силой ... Узнав о рождении З., ночью собирались 9 или 12 девушек или старух, молча пряли пряжу и за один день шили ему рубашку, чтобы закрыть крылья; после облачения в такую рубашку ребенок-З, получал огромную силу» [Левкиевская, 2002, с. 186]. Получается, таким образом, что в художественно-смысловой парадигме астафьевского текста не только Мать Сырая Земля // Богородица //

¹ См., например, об этом: [Жуков, Комогорцев, Непомнящий, 2019, с. 182-198].

² О змеевиках см.: [Рыбаков, 1948, с. 250-251; Змеевики, 1972, с. 544].

³ Характерно, что об отце Петеньки в рассказе Астафьева ничего не говорится, лишь однажды упоминаются «родители», а не просто мать.

⁴ Петенька в рассказе Астафьева «ненормально долго» кормится материнской грудью: «Он и грудь-то материнскую вот только-только перед страдой мусолить перестал...» [Астафьев, 1997, с. 127]; мальчику, как мы знаем, «четыре еще не минуло», то есть было уже, видимо, гораздо больше трех лет. Период кормления грудью для младенца – своеобразное продолжение внутриутробного периода, поэтому и напрашивается параллель с долгой беременностью.

Змедева (инварианты сакрального женского начала мироздания) принимает к себе Петеньку, но и сам мальчик в результате уподобляется сакральному существу: чудесный младенец // дитя Змея-первопредка // ангел.

В следующем после описания водомойны-змеи фрагменте текста акцентированы уже не хтонические, а, во-первых, солярные образы, во-вторых, образы, репрезентирующие космизированный, человеческий мир: «Не угодил он на расплеснувшуюся по горному склону полосу жита, где до звона в голове пролеченная солнцем, оглохшая от усталости хруско резала серпом ржаные стебли его мать, в узелке под кустиком хранилась припасенная Петеньке картовная шанежка и кринка пахучей лесной клубники, утром по росе набранной» [Астафьев, 1997, с. 126]. Земная реальность также амбивалентна, в ней царит хрупкое солярно-хтоническое равновесие. Мощь природных стихий, с одной стороны, гармонизирована и соизмерена с человеческими потребностями и возможностями: хтонические энергии воды редуцированы здесь до «росы», земля – основа жизни, рожающая хлеба. С другой стороны, избыточные солярные энергии (жар солнца), требующие от человека предельного напряжения сил, привносят в общую картину ноты драматизма и дисгармонии.

Поэтому столь же амбивалентно и парадоксально разворачивается в этом мире история мальчика, который, направляясь к своей земной матери, теряет путь, однако в символическом плане повествования он движется в лоне Матери всего сущего, причем вектор его движения оказывается направлен одновременно и вниз, в сферы хтонические – Матери Сырой Земли, и вверх – к Отцу, Всевышнему, пребывающему в мире Верхнем и сферах солярных. Пространство высшей сакральной реальности в финальном фрагменте рассказа очерчено скрытыми метафорами, определяющими ее образно-смысловые координаты как в контекстах архаико-мифологических, языческих, так и народно-христианских. Напомним еще раз уже цитированные нами строки, где ключевыми в этом плане деталями становятся дорога «ввысь», сияющий свет и символическая белая

рубаша героя: «ввысь, по горной дороге, меж замерших хлебов, осиянный солнечным светом, уходит от нее маленький мальчик в белой рубаше...» [Астафьев, 1997, с. 128].

Центральное событие произведения – смерть невинного ребенка, – выглядящее трагически-жестоким и иррационально-бессмысленным, обретает возможность осмысления на глубинно-фундаментальных уровнях народного мировосприятия, выраженных в мифе и фольклоре. Вместе с тем в изображении Астафьева само это восприятие неоднородно. Если для сельских старух история Петеньки превращается в христианизированный миф о ребенке, обращенном в ангела, то для матери мальчика его гибель в то же время остается и трагедией, – в отличие от многих других пережитых ею потерь близких людей: «Сорок с лишним лет минуло, но все слышит мать ночами легкие босые шажки, протягивает руки, зовет, зовет и не может дозваться маленького сына» [Астафьев, 1997, с. 128].

Мы видим здесь, по сути, символическую инверсию традиционного для фольклора и литературы «сиротского» сюжета: сиротой становится не дитя, а мать, потерявшая свое дитя, – прежде всего потому, что для нее это не просто физическая смерть ребенка, – она потеряла его «душу»: «Оплаканы, преданы земле люди – значит, душа их упокоена, на своем вечном она месте. Но где же, в каких лесах, в каких неведомых пространствах беспризорно бродит неприютная детская душа?...» [Астафьев, 1997, с. 128]. И преждевременная, до сроков, смерть, и «неупокоенная», не погребенная в согласии с ритуалом душа – это противоестественная, аномальная ситуация, которая порождает чувство драматизма бытия, приобретающее трагические ноты. Однако, в изображении Астафьева, в общем гармоничном мифологическом многоголосии народной культуры эта ситуация амбивалентно пересекается с образом состоявшегося символического «погребения» героя, ушедшего // вернувшегося в лоно Матери

Сырой Земли¹.

Отметим, что в системе авторского сознания в рассказе дифференцируются также разные «форматы» народного фольклорно-мифологического мышления. Первичный, укорененный в недрах коллективного бессознательного, архаический миф и память о нем, сохранившаяся в фольклоре, сосуществуют в народной культурной традиции не только с мифом христианским, но и с бытовой мифологией («Бабушка ... кормила корову с заслонки, чтоб “заслонить” от худого глаза и хворей» [Астафьев, 1997, с. 124]); с суевериями (эпизод с Шариком, накликавшим, «по мнению бабушки, неминуемую беду» [Астафьев, 1997, с. 124]); с субъективной мифологизацией реальности (история тайного убийства Петеньки соседями, сочиненная в горести его матерью).

Таким образом, В.П. Астафьев далек от идеализации традиционного народного мирознания, однако видит вместе с тем его глубинное духовное ядро, отраженное в мифе и фольклоре и порождающее в человеке чувство устойчивости бытия даже в ситуациях, когда нарушается природно-космическое, социальное или личностно-жизненное равновесие. Важно также, что в системе авторского сознания, воплощенного в художественной системе рассказа, судьба «мальчика в белой рубахе», судьбы его односельчан вписаны в координаты не только российской жизни, но и общемировой: и архаико-языческие мифологемы-универсалии, и христианство существуют в «большом времени» (М.М. Бахтин) истории и культуры. Драматизм истории героев произведения оказывается отражением дисгармонии человеческого существования в целом, но и пути преодоления этого экзистенциального драматизма приобретают общезначимый характер. Подобный бытийный масштаб мы обнаружим и в других рассказах

¹ Характерно, что здесь на уровне подтекстового кода актуализируется и одна из древнейших мифологем, отождествлявших тело покойника и младенца: во многих архаических культурах умерших хоронили в земле в позе эмбриона.

«Последнего поклона», однако их анализ в данном аспекте остается перспективой дальнейших исследований.

3.3. Миф и фольклор в экзистенциальном пространстве рассказа В.П. Астафьева «Гори, гори ясно»

3.3.1. Игры как феномен народной культуры в изображении В.П. Астафьева

Рассказ В.П. Астафьева «Гори, гори ясно» – это не просто быто- и нравописательное повествование о детстве, о суровых реалиях сибирской деревни, но и глубинное погружение в сферы народных верований, мифов, фольклорных традиций, отражающих ключевые координаты базовой для русской культуры картины мира. Астафьев здесь вновь виртуозно интегрирует в структуре текста повествовательные стратегии, направленные на фактографичность и автобиографичность изображения и одновременно на мифопорождение, благодаря чему произведение обретает исключительную экзистенциальную объемность и многомерность. Несмотря на очевидные, нарративно проявленные отсылки к мифу и фольклору в тексте рассказа, в астафьеведении он остается практически неизученным. В данном разделе нашей работы мы сосредоточимся на выявлении мифопоэтических (в широком значении этого понятия) элементов в образно-смысловой структуре произведения и объяснении их художественных функций.

В «Гори, гори ясно» В.П. Астафьев продолжает ключевую сюжетопорождающую для «Последнего поклона» тему детства, которое в его изображении представлено в экзистенциальном плане амбивалентно – как беззаботно-вольное время и одновременно как суровая реальность, отражающая современные ему социально-исторические обстоятельства. Оба аспекта данной темы получают художественную актуализацию через контексты народной традиционной культуры, и далее мы рассмотрим наиболее значимые в этом плане образы и мотивы.

Яркие, порой болезненные, воспоминания рассказчика о детских годах оказываются в одном ряду с художественной реконструкцией элементов старинных народных игр, которые были неотъемлемой частью жизни его поколения. Практически все характерные для народной игровой культуры черты отражены в рассказе В.П. Астафьева, само заглавие которого является реминисценцией из игровых текстов. «Гори, гори ясно» – строка из песни («Гори, гори ясно, чтобы не погасло»), сопровождающей «подвижную старинную восточнославянскую народную игру «Горелки» [Толковый словарь русского языка, 2010, с. 599].¹

«Народная игра (фольклорная, традиционная) – игра, характерная для данного народа и считающаяся таковой национальным сознанием» [Народные игры, 1999, с. 223]. Признаками народности игр является традиционность, то есть передача от поколения к поколению, использование в традиционной бытовой культуре, в обрядах, на праздниках, во время народных гуляний [Григорьев, 2006, с. 88-89]. Народные игры «с древних времен были одной из важнейших форм развития народного художественного творчества. В игровых ситуациях взаимосвязано развивались песенное творчество, танцы, элементы малых жанров фольклора» [Бакланова, 2000, с. 145]. Когда речь идет о детях, «посредством вовлечения в игру происходило приобщение к народной культуре, дети познавали окружающий мир, становились причастными к народному искусству, основанному на национальных традициях, культурных и духовных ценностях своего народа» [Герасимова, 2017, с. 539].

Традиционные, укорененные в глубинной памяти поколений, народные игры составляют основу детской субкультуры деревни, в которой живет Витя

¹ Возникновение горелок связывают с языческими праздниками и обрядами: встречей весны, «когда славилась богиня Лада, покровительница браков и чадородия, когда самая природа вступает в свой благодатный союз с богом-громовником и земля принимается за свой род» [Афанасьев, 1982, с. 1974], или с праздником Ярилы или Ивана Купалы – днем летнего солнцестояния [Якуб, 1988, с. 18].

Потылицын, формируя ее особое духовно-экзистенциальное пространство. Мальчики, герои произведения, вовлечены в разного рода «уличные» состязания. Астафьев пишет: «Их было много, тех далеких деревенских игр. И все они, будь то игра в бабки, в чижа, в солону, в лапту, в городки, в свайку, в прятки – требовали силы, ловкости, терпения. Существовали игры совсем уж суровые, как бы испытующие вступающего в жизнь человека на крепость, стойкость, излом; литературно выражаясь, игры были предисловием к будущей жизни, слепком с нее, пусть необожженным еще в горниле бытия, но в чем-то уже ее предваряющим» [Астафьев, 2006, с. 205].

В изображении В.П. Астафьева глубинная экзистенциальная сущность народных игр амбивалентна: они воплощают упорядоченность и предсказуемость окружающего мира, его мифологическую «космичность» (поскольку любая игра предполагает некие «правила»), но в то же время несут в себе искру стихийного, неуправляемого начала, связанного с иррационально-хтоническими сферами. На первый взгляд, описанные в повествовании детские игры кажутся воплощением рационального порядка: они имеют четкие правила, установленные роли, определенную последовательность действий; игры формируют для детей доступную и контролируемую реальность. Однако, несмотря на видимую структурированность и внутренние законы, в основе игр лежит значительный потенциал непредсказуемого поворота событий. Астафьев неоднократно показывает, как эти игры могут выходить из-под контроля, обнажая более глубокие, порой пугающие аспекты детской психологии и окружающей действительности.

Достаточно отчетливо проявлена данная диалектика рационального и иррационального, порядка и непредсказуемости в перечисленных в вышеприведенной цитате играх, прежде всего – в «городках» и «бабках». «Городки (рюхи, чушки, чухи, поросятки, черешки, клетки) – старинная русская народная спортивная игра. В игре необходимо с определенных расстояний

"выбивать" метанием биты различные фигуры, сложенные из деревянных цилиндров (городков, чурок). "Города" – поле, где ставятся фигуры, составленные различным образом из пяти деревянных цилиндриков, называемых "городками" или "рюхами"» [Ефремова, 2006, с. 166].

«Бабки» – одна из самых древних и распространенных русских народных игр. Она, как и «Городки», требовала от игроков не только меткости, но и ловкости, умения рассчитывать силу броска, – то есть самоконтроля и «упорядочения» своих стихийно существующих психофизиологических возможностей. «Игровой процесс заключается в ловкости бросания косточек («бабок»), давших название игре. В качестве бабок использовались либо таранная кость надкопытного сустава животных (коров, овец, коз, диких животных)» [Толковый словарь, 1935-1940, т. 1, с. 342], «либо их первый сустав или фаланга пальца, либо их пястные кости» [Энциклопедический словарь, URL]¹.

И в той и в другой игре мы обнаруживаем отражение архаико-мифологических представлений, связанных с бытийно-мифологической оппозицией Хаос – Космос: «города» и «бабки», стоящие ровно и упорядоченно, олицетворяют хрупкое равновесие жизни, и играющие дети символически пытаются сохранить его в условиях постоянной нестабильности, обостренной и усиленной социально-историческими реалиями окружающей их действительности. Разумеется, разрушение и созидание амбивалентно соединены в действиях любых игроков в городки и бабки, но здесь у Астафьева это единство противоположностей приобретает подчеркнуто знаковый, экзистенциально акцентированный характер.

В художественном осмыслении писателя «Городки» и «Бабки» выполняют

¹ Отметим также, что игре в бабки (в козны) обязаны своим происхождением современные игральные кости.

особые духовные и психологические функции. В этих играх дети не просто учатся соревноваться, радоваться победам и переживать поражения, развивая при этом координацию движений и глазомер. Поскольку сюжет повествования сосредоточен на изображении стойкости героев перед лицом экзистенциальных испытаний и их способности выживать в сложных условиях, «спортивные» игры здесь становятся символом духовно-психологических стремлений к достижению жизненных целей, пусть даже в такой аллюзивно-игровой форме. В экзистенциально-духовном контексте рассказа с каждым броском персонаж-ребенок стремится к самоидентификации и демонстрации своих психофизических возможностей, подтверждая свое право на место в окружающем пространстве.

Значимые психофизиологические функции выполняет и игра в «чижа»¹, в которой требуется особая сноровка и быстрота реакции. Суть ее заключалась в том, что «игрок с помощью одной палки (биты) "отправляет в полет" небольшую палку (чижа), второй игрок пытается ее поймать. Задача первого – подкинуть палку так, чтобы соперник не мог ее поймать, второго – поймать палку в любом случае» [Астафьев, 2006, с. 205]. Очевидно, что благодаря этой игре дети могли отточить ловкость рук, улучшить координацию движений и научиться быстро принимать верные решения. Вместе с тем в художественно-смысловых контекстах рассказа Астафьева «Чиж» приобретает символические коннотации, олицетворяя почти метафизическую стремительность детства, изначально свойственные ему дух азарта и жажду победы, его экзистенциальную «неуловимость».

¹ «Чиж (чижик, чирга) – старинная русская детская игра. Для игры используют небольшую заостренную с двух концов палочку (также называемую чижом или чижиком), по которой ударяют битой» [Отин, 2017, с. 43].

Подобные экзистенциальные коннотации прочитываются и в астафьевских описаниях многих других игр, в том числе «Лапты», требующей от игроков и скорости, и командной работы, умения взаимодействовать друг с другом, а также стратегического мышления. «Лапта (хлопта) – русская народная командная игра с мячом и битой» [Логинов, 2010, с. 412]. «Цель игры – ударом биты послать мяч в поле, перебежать поле до противоположной стороны (кона) и вернуться обратно, не дав противнику «осалить» себя мячом. За каждую перебежку команде начисляются очки. Выигрывает команда, набравшая больше очков за установленное время» [Лапта, 1973, с. 164]. У Астафьева читаем: «В лапте же главное – напор, быстрота, сообразительность и бег, бег, стремительный бег, чтоб ветер хлестал в уши. В лапту играли и не просто играли, сражались, с соблюдением тонкой тактики и грубой практики. Матки почти не знали промаха, "ушивали" мячом так, что к спине иль к заду литым старинным пятакон прилипал синяк. Бегали игроки чуть ли не полверсты; неотголившегося, схлюздившего, ударившегося в бега парнягу, как и при игре в кол, катали на палках... Серьезная пошла жизнь. <...> я пластался в лапту до беспамятства и в конце концов сделался маткой» [Астафьев, 2006, с. 232]. Фраза «Серьезная пошла жизнь» звучит здесь не просто как самоирония рассказчика, но и как вполне осознанная метафора, констатирующая особый экзистенциально значимый статус игр: игра – не периферийный элемент существования, не «часть» жизни, а нечто, равномасштабное самой жизни.

В пространстве существования героев Астафьева «Лапта» становится также выражением одной из важнейших особенностей народного экзистенциального самосознания – его коллективно-общинного характера. «В лапту играли две команды. Открытое пространство делилось на две части: «город» и «кон». Игрок одной из команд ударял мяч битой, мяч летел в сторону противника. В то же время игрок, ударивший по бите, должен был побежать на территорию противника и вернуться обратно так, чтобы его не «осалили» мячом.

За каждую удачную пробежку команда получала очко» [Астафьев, 2006, с. 207]. В условиях, когда жизнь часто ставила перед детьми сложные задачи, игра в лапту оказывается своеобразной «бытийной» тренировкой для предстоящих испытаний, где необходимы будут способность к единению и взаимопомощи, «командный дух» и чувство товарищества. Игра здесь и сама по себе является подобием инициации, и одновременно готовит к будущим инициациям, в том числе, связанным с социализацией и коллективным сотворчеством.

«Существовали игры совсем уж суровые, как бы испытующие вступающего в жизнь человека на крепость, стойкость, излом; литературно выражаясь, игры были предисловием к будущей жизни, слепком с нее, пусть необожженным еще в горниле бытия, но в чем-то уже ее предвещающим. И поныне, когда я вспоминаю игры детства, вздрагивает и сильнее бьется мое сердце, обмирает нутро от знобюще-восторженного предчувствия победы, которая непременно следовала, если не следовала, то ожидалась в конце всякой игры» [Астафьев, 2006, с. 205]. Рассказчик здесь прямо говорит об инициационных аспектах игр, связанных с будущими экзистенциальными испытаниями, игры в этом плане воспринимаются как микромодели ушедших в прошлое архаических инициаций подростков.

Прокомментируем в контексте обозначенной нами экзистенциально-игровой парадигмы повествования Астафьева еще одну описанную им игру – «Свайку», – ориентированную в психофизиологическом плане на развитие глазомера, силы и точности броска. «Игра в свайку – русская народная игра, заключающаяся в попадании свайкой – заостренным железным стержнем с массивной головкой – в кольцо или несколько колец, лежащих на земле» [Рейтенфельс, 1905, с. 228]. В образно-символическом контексте рассказа «Свайка», как и «Бабки», олицетворяет в духовно-психологическом и экзистенциальном плане стремление к поставленной цели и настойчивость на путях самореализации. Каждый бросок – это попытка ребенка достичь

желаемого, преодолеть препятствия, реализуя свой внутренний потенциал. Но, как и в жизни, где приходится сталкиваться с другими людьми, с их желаниями и амбициями, на пути к игровой цели часто возникают сложности. Даже при точном броске свайка может отскочить от кольца или же может помешать другой игрок. «И когда мне в жизни становилось и становится невмоготу, я вспоминаю игру и, стиснув зубы, одолевая беду или преграду, но все же с облегчением заканчиваю я рассказ об этой игре – очень уж схожа давняя потеха с современной жизнью, в которой голишь, голишь да так до самой смерти, видать, и не отголишься» [Астафьев, 2006, с. 231]. Здесь мы вновь встречаемся с уже упомянутым нами мотивом экзистенциальной непредсказуемости жизни, где даже самые благие намерения могут привести к неожиданным последствиям.

Таким образом, в рассказе «Гори, гори ясно» народные игры становятся не просто этнокультурными элементами повседневности, а глубинно-экзистенциальными явлениями, связанными с внутренним миром героев. В играх отражаются психологические процессы личностного становления и взросления детей. В экзистенциальном плане, по сути, каждая игра – это своего рода микроинициация, позволяющая прожить испытания и искушения в экспериментально-игровой форме. Еще одна важная функция игр – моделирование и познание реальности, ее глубинных, в том числе мифологически укорененных закономерностей, ключевая из которых – непрерывное взаимодействие Космоса и Хаоса в процессах общего становления бытия. Герои Астафьева не просто развлекаются, играя, они пытаются осмыслить, освоить и тем самым гармонизировать окружающий их мир, который сам по себе нередко кажется хаотичным и непредсказуемым.

3.3.2. Фольклорно-языческие образы и мотивы в рассказе

Народные игры существуют в культуре в тесном взаимодействии с устным поэтическим творчеством. Подобные же взаимосвязи мы видим в «Гори, гори ясно» В.П. Астафьева. Во время игр, изображаемых в рассказе, часто звучат заклички, присказки, прибаутки, придающие особый ритм, структуру и неповторимый колорит происходящему. Их примеры в тексте многочисленны, приведем некоторые из них: «Чур, мой! Чур, мой! Паночек! Паночек! Крепенький пенечек! – и пускался в пляс: – Бабки-бубны, люди умны...» [Астафьев, 2006, с. 208]. «А мне все нипочем! Я в окошко кирпичом! И обедать не пойду! Коли биться до конца – без ужина дюжить стану, и пусть мне бабушка наподдает – до ночи рубиться буду, да хоть и до утра! Всех в прах поразнесу! Нет мне пределу! Круши гробовозов! У-ух, какой я человек!» [Астафьев, 2006, с. 217]. «Играют парни с подковыром, с присказками: "Продул копейку, проиграешь и хруст". "Проиграл – не скрою, пропил – не спорю", "Бабку бей, как жену – под штуковину одну", "Рюху – по уху, панка по брюху", "Лупи в кон, как в закон – в самую середку!" Кто вышибает кон, тому ребятишки хлопают, будто в клубе, мужики дают фартовому игроку глотнуть из шкаликов, принесенных в кармане, и сами порываются встрять в игру: "Э-эх, я, бывало!.." Иной и лопоть на лед, рукава у рубахи засучивает. Парни, перемигиваясь, снисходительно расступаются, но, потоптавшись, поприцелившись, мужик возвращает плитку со вздохом: "Нет, робяты, неча мараться. В глазе рябит... Я скоро и в бабу кулаком не попаду..."» [Астафьев, 2006, с. 222-223].

Упомянутые малые формы детского фольклора – заклички, присказки, прибаутки – это не просто рифмованные для удобства игры строчки. Данные фольклорные жанры, как отмечают исследователи, «корнями уходят в архаические пласты мифо-фольклорной традиции и представляют собой своего рода обращения к высшим силам, к природе, к удаче. Эти тексты магичны по

своей изначальной функции и наполнены верой в то, что произнесенное слово может повлиять на ход событий, принести желаемое или отвести беду» [Грицай, 2013, с. 118-129].

Главный герой рассказа перед каждой игрой обращается к миру «суеверных» примет, магических микроритуалов, стремясь найти в них опору и уверенность. Эти «причуды» мальчика, на первый взгляд, могут показаться наивными и даже нелепыми, отражающими инстинктивное ожидание «везения» и благоприятного исхода, но в действительности они связаны с фундаментальными внутренними компонентами его психической структуры, и в первую очередь с экзистенциальной потребностью в управлении неопределенностью. «Мне, например, всегда везло, если в дележке первым в мою команду попадал Колька Демченко, и потому творились козни, чтоб мне его точнее отгадать. Верный соратник по игре, он всегда шел мне навстречу, хотя первое время, пока я не избегал одышку, со мной рискованно было связываться. Творя намеки, Колька ковырял пальцем в носу, чесал пятку, подбрасывал складник, втыкал его небрежно острием в землю либо задира голову в небо. "Бобра серого или носорога белого?" "Волка кусучего или зайца бегучего?", "Летчика с ероплана или с парохода капитана?". Ну и безотказную "Бочку с салом или казака с кинжалом?" Были загадки и помудрей: "Свинка – золотая щетинка", "Иван-болван молоко болтал, да не выболтал", "Меч-кладенец -калена стрела, копьё булатное, мурзаметское!.." Что это за копьё такое "мурзаметское", ни сном ни духом никто не ведал, но и оно шло в оборот» [Астафьев, 2006, с. 234].

«Еще везло мне в игре, когда за горой солнце закатывалось в тучу и восходило не из тучи; когда корова наша Пеструха первой откликалась на голос березовой пастушьей дуды; когда в печи головешки не оставались; когда дед Илья во дворе был и провожал меня взглядом; когда дядя Левонтий напивался, но не впадал в кураж, не дикувал. Словом, много у меня было разных примет и причуд. Вызав об этом, бабушка подняла меня на смех:

– Колдун у нас, девки! Свой, домодельный! И Тришиху перетопчет! Ты бы хоть денег наколдовал баушке...» [Астафьев, 2006, с. 235].

Для героя приметы – не просто суеверия, а своеобразный знаковый код бытия, иносказательный язык, на котором люди общаются с миром, пытаются предсказать будущее, избежать опасности или заручиться удачей. Они являются отголосками древних языческих верований, где мир воспринимался как живой, наполненный силами, которые можно было либо умиловить, либо обмануть. «Примета – устойчивая связь двух явлений объективной действительности, одно из которых понимается как знак, а второе – как его толкование, обычно в виде прогноза на будущее. Как правило, к приметам относятся те толкования, которые базируются на коллективном опыте и фиксируются в коллективной памяти» [Агапкина, 2009, с. 279-280]. Приметы, передаваемые из поколения в поколение, становятся частью детского сознания, формируя отношение к миру и событиям. Они служат образно-семантическим кодом, позволяющим герою интерпретировать происходящее и находить в нем смысл, даже если этот смысл основан на иррациональных представлениях.

Языческая обрядово-заговорная традиция связана в рассказе и с другим персонажем – «сыном ворожеи и пьяницы Тришихи» Микешкой. В рассказе Микеша воспринимается детьми как нечто отличное от них, не просто как «другой», но и как «чужой». Его фигура, окутанная ореолом таинственности и некоторой отстраненности от обыденного мира, становится своего рода проводником в иную реальность, где действуют иные законы. «И тут из толпы явственно слышался тутой шепот:

– В огород, за заплот, в темну баню за полук, в жгучу жалицу-крапиву, на осьмининскую гриву! Заговор мой верный, я – человек скверный...

Кеша в изнеможении опускал руку:

– Че заколновываете-то?

Испустив из груди спертый дух, народ немедленно отыскивал колдуна – они у нас все наперечет. Из толпы выхвачен Микешка – сын ворожеи и пьяницы Тришихи» [Астафьев, 2006, с. 214].

Его действия и поступки – это не повседневные детские забавы, а скорее попытки осмыслить и, возможно, даже контролировать силы, которые обычно кажутся человеку неподвластными. В этом проявляется одна из ключевых черт мифо-фольклорного мышления – стремление объяснить необъяснимое, придать смысл видимому хаосу. Образ Микешки обладает многогранностью, превосходящей возможности понимания обыденным детским сознанием: он выглядит и как загадочный юный колдун, и как особый, непонятный детям тип личности, чья сила кроется не в заклинаниях, а в глубокой связи с природой и в сакрально-пронзительном взгляде на мир. Микеша живет в деревне и чувствует ее земные основы; его связь с природой настолько сильна, что окружающим кажется, будто он понимает ее язык. Он знает, когда будет дождь, предчувствует беду, и его интуиция часто оказывается вернее любых рациональных доводов. Эта способность предвидеть, чувствовать тонкие, сверхфизические вибрации мира и есть одно из главных оснований его «колдовства». Неоднократно автор акцентирует особый, «другой» взгляд Микешки; мальчик не просто смотрит, он *видит*. Его глаза, часто описываемые как «пронзительные» или «внимательные», способны проникать в самую суть вещей и людей. Этот взгляд обладает силой, которая может как успокаивать, так и тревожить.

Когда Микешку обижают деревенские мальчишки, на защиту сына встает его мать Тришиха, которая и обучила сына колдовским наговорам. «Тришиха выплюнула сигарку, наступила на нее так, что опорок вдавился и остался в снегу, но, не замечая холода и мокроты, колдунья двигалась уже в одном опорке и, грозя кулаком, черной дырою рта изрыгала проклятья, пушила нас гнусаво, сулясь обучить Микешку такому наговору, что он всех нас обчистит или еще хуже устроит – напустит мор на скот, тогда бабок вовсе не будет, а если еще хоть раз

Микешку тронут, хоть один-разъединственный волос с его головы падет и ее выведут из терпенья, она на все село черную немочь накличет...» [Астафьев, 2006, с. 215].

С одной стороны, Тришиха воспринимается как узнаваемая деревенская «ведьма» // «колдунья», – образ с древними языческими корнями. «В народной культуре колдуньи (ведьмы) часто ассоциировались с темными силами, с нарушением естественного порядка вещей. Ведьма (ст.-слав. вѣдѣма – "та, что обладает ведовством, знанием" от ст.-слав. вѣдѣти – "знать, ведать"; также вештица, колдунья, волшебница, чаровница» [Левкиевская, 2000, с. 357-358] – женщина, практикующая магию (колдовство), а также обладающая магическими способностями и знаниями; женщина, вступившая в союз с дьяволом или другой нечистой силой с целью обретения сверхъестественных способностей.

С другой стороны, Тришиха – это воплощение глубоких, хотя порой и пугающих, но неизменно живых сил, связанных с прошлым, с природой и народной мудростью. Она – хранительница древних знаний, – человек, чья связь с миром выходит за рамки обыденного. В изображении Астафьева Тришиха, несмотря на свой неприглядный облик и опасения жителей деревни, не вызывает страх или отвращение, напротив, в ее образе присутствует некая притягательность. Ее «колдовство» – это глубокое понимание природы, ее законов и скрытых сил, она знает, как лечить травами, как предсказывать погоду, как общаться с животными. Здесь мы видим следы того интуитивного знания, которое накапливалось веками и передавалось по наследству, но в современном контексте утратило свою ценность и стало восприниматься как иррациональное или мистическое. Тришиха – живое олицетворение экзистенциального прошлого, которое продолжает жить в настоящем, она помнит старые обычаи, верования, истории, ее присутствие в деревне напоминает о забытых корнях, о том, что было до прихода новых времен. Она представлена как граничное существо – мост //

посредник между прошлым и настоящим, между миром людей и миром природы, между реальностью физической и «потусторонней».

В рассказе Астафьева этот образ приобретает и особую художественно-психологическую интерпретацию, поскольку «колдунья» Тришиха становится для детей воплощением их чувства экзистенциальной уязвимости и беззащитности перед лицом неведомого, зеркальным отражением иррационального страха, таящегося в самых темных уголках души. Угрозы Тришихи имеют глубокие психологические основания. В условиях объективно-суровой деревенской реальности, где взрослые часто заняты работой, дети остаются одни наедине со своими переживаниями. Тришиха становится для них своеобразным «объектом» для проекции этих экзистенциальных страхов. Кроме того, взрослые жители деревни часто говорят о ее магических способностях и тем самым поддерживают детскую веру в силу ее колдовства.

Таким образом, фольклорно-языческие контексты в рассказе В.П. Астафьева «Гори, гори ясно» представлены многомерно: через детский фольклор, бытовую деревенскую магию, приметы, суеверия, микроритуалы, укорененные в народной памяти и традиционной культуре и являющиеся выражением экзистенциального мироощущения народа. Все это так или иначе связано с главным героем рассказа, его сознанием и особенностями личности, в которой прочитывается автобиографическое для писателя творческое начало и глубинно-интуитивное отношение к миру.

3.3.3. Образы бабушки и дедушки в контексте народной культуры

Рассказ В.П. Астафьева «Гори, гори ясно», как и вся книга «Последний поклон», – это произведение, в котором древние языческие верования переплетаются с христианскими ценностями, создавая многогранную картину реальности, где прошлое и настоящее, природное и человеческое неразрывно

связаны, в том числе и в экзистенциальном самочувствии героев. Катерина Петровна – второй главный герой «Последнего поклона» наряду с ее внуком – предстает здесь не просто как узнаваемый тип «русской бабушки», но как глубоко символическая фигура, в мироощущении которой сосуществуют отголоски язычества и христианские представления. «...В поздний вечер, заперев на засовы ставни и ворота, бабушка останавливалась на крыльце, поворачивалась к лесу, крестилась на закат, кланялась горам» [Астафьев, 2006, с. 242]. Эта органичная амбивалентность самосознания придает героине особую силу и значимость, делая ее не только хранительницей семейных традиций, но и проводником между мирами, между прошлым и настоящим, земным и духовным, социально-бытовым и сакральным. Она живет в гармонии с окружающим миром, понимает его язык, чувствует его ритмы, потому что глубоко укоренена в нем; не случайна в ее описании аналогия с деревом: ее руки, «сухие, узловатые, как корни старого дерева» [Астафьев, 2006, с. 242], словно впитали в себя силу и энергии земли, природы, космоса.

Она не меньше «колдуньи» Тришихи знает, как лечить травами, как предсказывать погоду по приметам, как общаться с животными. Это понимание природных законов, унаследованное от предков, – здесь проявляются языческие анимистические представления о мире, где природа одушевлена, где существуют духи земли, воды, леса, и с ними можно войти в контакт. Бабушка нередко оказывается в роли посредника между человеком и этими невидимыми другим людям силами. Ее обряды, ее слова, ее молчание – все это пронизано уважением к природным стихиям и к тому, что они несут. Например, ее отношение к огню прочитывается как древний оберег, как призыв к очищению и обновлению, характерный для многих языческих ритуалов. «С древнейших времен у многих народов мира почетное место отводилось культу огня. Ему поклонялись, его воспевали в песнях и легендах. Несомненна для праславян идея святости огня

домашнего очага и ритуального костра, закреплённая многовековыми языческими традициями» [Черных, 2007, с. 279].

Важным аспектом языческого мировоззрения, актуализированного в образе бабушки, является культ предков. Она помнит и чтит своих ушедших родных, передает их истории и наставления внукам. В ее памяти живут не только конкретные люди, но и весь род, вся история семьи. Это создает характерное для мифа и традиционной народной культуры ощущение неразрывной экзистенциальной связи поколений, где прошлое не исчезает, а продолжает жить в настоящем.

Вместе с тем, как уже было сказано, наряду с языческими мотивами в образе Катерины Петровны ярко выражены и христианские черты. Ее жизнь пронизана смирением перед судьбой, экзистенциальным принятием жизненных трудностей с кротостью и верой в высшую волю. Она не ропщет на свою долю, а старается жить по сакральным заповедям, проявляя милосердие и любовь к ближним. Она учит и детей доброте, состраданию, прощению. Ее бескорыстная любовь, готовность отдать последнее, искреннее самоотречение – все это отражает христианские духовно-нравственные идеалы. Молитвы для нее – это не следование внешнему регламенту, а интимно-сокровенное общение с Богом, это естественное выражение искренней веры, которая дает ей силы и способность к осмысленному существованию, то есть вера, по сути, является экзистенциальной основой ее отношений с жизнью.

В «Гори, гори ясно», как и в «Последнем поклоне» в целом, мы практически нигде не найдем явного противопоставления языческого и христианского мирозерцания. Эти два пласта духовной культуры органично сливаются в душе Катерины Петровны, создавая уникальное целостное единство: она может обратиться к силам природы, но при этом верит в христианского Бога; может использовать народные приметы, но при этом молится о спасении души.

Еще одним свидетельством того, что в народном сознании христианство не всегда вытесняло языческие верования, является образ дедушки главного героя Вити Потылицына. Так же, как и бабушка, он глубинно-экзистенциально связан с природой, живет в гармонии с ее ритмами, понимает ее законы и чувствует ее дыхание. Это проявляется в глубоком знании им жизни леса, его обитателей, в умении читать следы, предсказывать погоду и т.д. Он, как это было характерно и для древнего мифологического восприятия реальности, – органичная часть природно-космического бытия, а не его покоритель или прагматический потребитель. В его личности и сознании отчетливо прослеживаются черты архаической языческой картины мира, где природа обожествляется и сакрализуется, а человек является ее неотъемлемым элементом.

Хотя дед явным образом и не совершает «ритуалов», подобно бабушке, тем не менее его отношение к природе тоже можно назвать «культовым», оно наполнено благоговейным уважением и внутренней сакральностью. В парадигме его внутреннего облика в интерпретации Астафьева отчетливо узнается целый ряд первообразов, личностных универсалий. Он не просто охотник или рыбак, он – хранитель леса, который чувствует его боли и радости; в этом он, по сути, *alter ego*, своеобразный двойник фольклорного «лесовика». Его слова о том, что «лес живой», «у него душа есть», звучат не просто как поэтическая метафора, они перекликаются с мифологическими анимистическими представлениями, объективно наделявшими природу душой, подобной душе человеческой.

Дед Илья обладает не книжной, а житейской мудростью, основанной на многолетнем опыте и интуиции, соответственно в нем можно увидеть архетипические черты «мудрого старика». Он умеет «читать» знаки природы, предчувствовать события, что сродни «шаманским» способностям. Его решения часто продиктованы не логикой, а внутренним чутьем, которое он развил, живя в тесном общении с окружающим миром. В некотором смысле дед предстает как «гений места», как дух-хранитель (хозяин), оберегающий семью и дом. «Дух-

хозяин (и аналогичные ему: господин, владыка; или дух локуса, дух места, дух-покровитель места, гений места) – общеупотребительный термин первобытных религий, а также фольклора. Все первобытные мифологии рисуют хозяев в образе глубоких старцев и старух, ведущих усердную хозяйственную жизнь. Все они занимаются тем же, что их поклонники. Чукотский хозяин солнца держит оленей, нивхский хозяин тайги – собак в образе медведей, орочский хозяин гор охотится за лосем и т. д.» [Штернберг, URL]. «В славянской мифологии были развиты духи-хозяева места. У русских, на востоке Украины и северо-востоке Белоруссии ими являются большинство мифологических персонажей: хозяева дома и хозяйственных построек [Левкиевская, 1999, с. 124-129]. В изображении Астафьева аллюзивные параллели между дедом Ильей и данными мифологическими персонажами достаточно прозрачны и проявлены в тексте неоднократно.

Как и бабушка Катерина Петровна, дед Илья также представлен в рассказе носителем традиционного экзистенциального мирочувствия и воплощением родовой памяти. Он передает внуку не только практические навыки, но и мировоззрение, основанное на уважении к земле, к труду, к предкам. Его рассказы о прошлом, о жизни его родителей и дедов, создают ощущение неразрывной связи поколений не просто на уровне рационально-ментальном, но на уровне более глубоком, экзистенциальном, что характерно для языческих культур, где ушедшие в мир иной предки продолжают играть важную роль в жизни общины, становясь духовной основой ее существования. Не случайно в рассказе именно дед рассказывает внуку об Ивановом дне и разрыв-траве, имея в виду праздник Ивана Купалы – один из самых ярких и загадочных в народном календаре. Его корни уходят в глубокую древность, к языческим обрядам, связанным с летним солнцестоянием, плодородием и очищением, с экзистенциальным обновлением человеческой души. На этой центральной для

рассказа сюжетной коллизии, связанной и с названием произведения, мы сосредоточим внимание в следующем разделе нашей работы.

3.3.4. Праздник Ивана Купалы как фольклорно-мифологическое ядро рассказа

Иван Купала (Иванов день, Иванщина, Ивана Купалы, Купала) – народный праздник восточных славян, отмечаемый летом и посвященный летнему солнцестоянию и наивысшему расцвету природы [Виноградова, 1999, с. 363]. По времени и названию совпадает с христианским праздником Рождества Иоанна Предтечи, от которого и берет свое название: имя Иоанна – Креститель – с греческого буквально переводится купатель, погружатель в воду [Соколова, 1979, с. 286].

В рассказе Астафьева этот древний праздник выходит за рамки простого фольклорного артефакта, являясь, по сути, материальным воплощением коллективного сознания народа, его системы верований, экзистенциальных опасений и устремлений. В.П. Астафьев не описывает купальские обряды в их классическом, этнографическом виде. Вместо этого он показывает, как дух Ивана Купалы проникает в сознание и поступки его героев, особенно детей. Праздник становится для них не столько поводом для веселья, сколько моментом мистического переживания, когда границы между реальным и потусторонним стираются. «Гори, гори ясно, чтобы не погасло! – заливались во тьме голоса, и чем далее уходил день, чем глубже становился вечер, чем плотнее подступала темная ночь, тем они громче звенели, захлебываясь теплым духом лета, плывущей из леса смесью запахов: хвои, цветов, трав, папоротников и какого-то пьянящего дурмана, ощутимо реющего над селом» [Астафьев, 2006, с. 256].

В пространстве празднования Ивана Купалы в рассказе на первом плане оказываются героини-девочки, переживающие значительные эмоциональные и

физические метаморфозы, характерные для этапов взросления-инициации в юности. В сакральном универсуме праздника они утрачивают свою детскую беззаботность и предстают как личности новой «формации», как экстатически переполненные существа, оказавшиеся в водовороте экзистенциальной неопределенности. Повторяющийся крик «Мамочка!» воспринимается оргиастическим воплощением их амбивалентного состояния, где прежний детский страх и потребность в защите драматически соединяются с жадой преобразования и глубинной потребностью в стихийном, сверхрациональном индивидуальном самовыражении.

Чувства и ощущения героинь, переданные метафорами, – горячая земля, крылья, манящий огонек – становятся выражением стремления к чему-то возвышенному, поднимающему их над обыденной реальностью, но одновременно несут в себе отголоски детского отчаяния и боли. Противопоставление образов света и тьмы, радости и тревоги, безопасности и иррациональной неопределенности создает особую художественную динамику текста и подчеркивает внутренне конфликтное преобразование героинь. Символические образы «крыльев» и «земли» олицетворяют их экстатическое стремление к свободе и одновременно поиск утраченного детства. «Девчонок крутило, несло куда-то, и раскинутые руки казались им крыльями, земля под ногами – горячим облаком, звезда в небе – манящим огоньком, кровь давила голову, волнами билась в ней и, перекипелая, скатывалась в грудь, кололась во всем теле, рвалась из жил и рвала жилы. Напуганные, ошалелые, озаренные манящим светом, сжатые зыбкой тьмою девчонки бегали и то пели, то, словно в больном бреду, звали: "Мамочка! Мама! Мамочка! Мама!", будто погружались в смертную глыбь.

Они, девчонки еще, не знали, что их начинает затягивать и кружить бездонный омут жизни, но уже молили оберечь их, помочь им справиться с собой и с этой страшной силой, слепящей разум, сминающей сердце, но ничего, даже

себя не слыша и не помня, – зачем и куда бегут, кого кличут, о чем заклинают, вперебой звенели девчонки: "Гори, гори ясно!"» [Астафьев, 2006, с. 257].

В рассказе именно дети с их непосредственностью и открытостью миру наиболее чутко воспринимают магию Ивана Купалы как уникального «события бытия» (М.М. Бахтин). Они не знают всех тонкостей обрядов, но интуитивно ощущают их внутреннюю житнетворческую силу. Их игры, разговоры, их страхи – все это пропитано купальским духом, экзистенциальными энергиями священнодействия.

«Главная особенность купальской ночи – очищающие костры, которые разжигали поздним вечером и жгли чаще всего до утра. Вокруг костра водили хороводы, плясали, пели купальские песни, через него прыгали: кто удачнее и выше прыгнет, тот будет счастливее» [Некрылова, 1991, с. 496]. Девушки прыгают через огонь, «чтобы очистить себя и предохранить от немочей, порчи, заговоров» [Соколова, 1986, с. 286]. В рассказе костры, которые разводят герои, также становятся не просто источником тепла и света, но и местом, где происходит символическое очищение и обновление. Дети прыгают через огонь, веря в избавление от всего негативного, в обретение духовной силы и здоровья. Этот обряд, уходящий корнями в древние языческие представления, для них – естественный сакральный фокус праздника, концентрирующий в себе его экзистенциальный смысл.

Иван Купала – это также время, когда, по поверьям, активизируется нечистая сила. Страх перед нею, передающийся из поколения в поколение, – образ, неоднократно проявленный в разных фрагментах повествования. Дети боятся темноты, шорохов, теней, которые кажутся им воплощением злых духов. Этот страх, однако, не парализует их, а скорее придает празднику особую экзистенциальную остроту и драматизм.

Астафьев воссоздает образ Ивана Купалы не только для актуализации знаковых элементов народной культуры, но и как развернутую художественную

метафору, связанную со сквозными темами «Последнего поклона», в том числе с темой детства и взросления. Иван Купала – это время перехода, когда день становится короче, а ночь – длиннее. Для детей это также время перехода от детства к юности, время первых осознанных желаний, первых страхов и первых открытий. В изображении Астафьева праздник воспринимается символом этого переходного периода их бытия, когда подростки стоят на пороге взрослой жизни, и по своей сути этот праздник становится одной из форм обрядовой инициации.

Иван Купала тесно связан с природой, с ее расцветом и плодородием. В рассказе мы видим у детей подобное же глубинно-инстинктивное состояние родства и единения с природно-космическим миром, который ощущается ими как одушевленный организм и с которым они входят в состояние гармоничного бытийно-чувственного резонанса. Эти ощущения присущи им изначально, но Иван Купала многократно усиливает их, обнажая и делая более осознаваемой таинственность и могущество природы и ее стихий.

Два ключевых образа купальской ночи – огонь, очищающий и согревающий, и темнота, таящая страхи, – олицетворяют противоречия взросления детской души. «...хиус с реки и распадков раздул пламя в печах, выбил из них искры, шевельнул тени в реке, взволновал траву на лугах <...> темень, обступившая со всех сторон село, дома, пугали: девчонкам чудилось кругом волшебство, в груди от этого теснился страх» [Астафьев, 2006, с. 257]. Дети, эмоционально переживая подобные контрасты, учатся также видеть и различать их в своем сознании и мировосприятии, что становится началом пути к преодолению этих противоречий и духовному освобождению от экзистенциальных страхов.

Таким образом, праздник Иван Купала в рассказе В.П. Астафьева «Гори, гори ясно» представлен не просто как этнографическая деталь, узнаваемая в рамках народной традиции, а как фундаментальный элемент русской культурной памяти, сохраняющий свою актуальность в сознании современников, в

особенности детей. Писатель прослеживает, как архаичные верования, обрядовые практики и символика, даже при отсутствии полного понимания их сути, продолжают оказывать влияние на формирование мировоззрения, определять поведенческие модели и наполнять жизнь экзистенциальным смыслом. Иван Купала в интерпретации В.П. Астафьева – это не только отголосок прошлого, но и живая нить, связывающая поколения, напоминающая о вечных ценностях и таинственной силе природы.

3.3.5. Сон Вити Потылицына

Праздник Ивана Купалы в рассказе Астафьева дает возможность увидеть диалектику душевного взросления и в личности главного героя, понять глубинную сверхрациональную логику его отношений с природой, с прошлым и будущим. Одним из ключевых, символически насыщенных эпизодов, раскрывающих сущность и экзистенциальную многомерность сознания героя, является сон Вити Потылицына. Онирические образы и мотивы в литературе, как известно, неоднократно были предметом внимания исследователей. В том числе ученые отмечают роль сновидений как инструмента для проявления и обнаружения мифопоэтических основ современной культуры. Так, по словам С.М. Толстой, сон «оказывается одним из главных каналов связи между миром живых и миром мертвых» [Толстая, 2015, с. 463]. Т.В. Садова пишет, что, «будучи явлением таинственным и неизученным по сей день, сон всегда был и остается окружен мифологическим по существу и национальным по содержанию культурным контекстом» [Садова, 2016, с. 274-275]. М.М. Валенцова убедительно доказывает, что раскрытие символического смысла «сновидений и их образов представляет собой закрепленный в культуре путь познания мира» [Валенцова, 2002, с. 45].

Сон героя в рассказе Астафьева, на первый взгляд, кажется лишь периферийным элементом повествования, но при ближайшем рассмотрении он предстает как многослойное предчувствие, прозрение и даже метафора судьбы не только самого Вити, но и всего мира, который его окружает. Смысл сновидения мальчика непосредственно связан с семантикой названия рассказа.

Ритуальная закличка «Гори, гори ясно» отсылает к мифологизированному образу стихии огня, который в архаических культурах является амбивалентным символом. В мировой мифологии «огонь символизирует оплодотворяющее, очищающее и освящающее действие, но также разрушение. ... Но он, прежде всего, – священный символ домашнего очага: огонь вносит уют, питает и оберегает» [Генри Норман, 2007, с. 224].

В русской народной культуре огонь в первую очередь также был олицетворением очищения, защиты, тепла и жизни. В рассказе этот символизм представлен многогранно: в быту – это печь в доме, костер на улице, свет лампы, – все это элементы повседневной жизни, которые, тем не менее, несут в себе оттенок сакральности. Кроме того, огонь у Астафьева – это символ надежды и мечты. Фраза «Гори, гори ясно, чтобы не погасло» – не просто детская считалка // закличка, традиционный атрибут игры, а своего рода магическое заклинание, обращенное к будущему, к тому, чтобы сохранить свет и тепло в собственной душе. Огонь в повествовании Астафьева является также метафорой духовного горения: он символизирует внутреннюю силу, страсть, экзистенциальное стремление к чему-то большему; это тот внутренний свет, который помогает героям преодолевать испытания и сохранять человечность.

Знаковую функцию приобретает также в контексте сна центральный для него образ разрыв-травы, – мистического растения, способного открывать любые замки, разрушать преграды. В народных поверьях разрыв-трава ассоциируется с чем-то могущественным, но и опасным, способным нарушить привычный порядок вещей. «Начала видеться разрыв-трава – смесь крапивы, орляка, конопли

и еще чего-то. На бурьяне том немислимом не то пестрые цветы, не то живые щеглы сидят, клювы открывают, в клювах зернышки катаются...» [Астафьев, 2006, с. 256]. В сновидении Вити разрыв-травы наделяется символическим смыслом, корнями уходящим в глубины архетипической памяти культуры. Согласно славянской мифологии, разрыв-травы – магическая трава, с помощью которой можно открывать любые замки. «Легенды о разрыв-траве распространены у всех славянских народов. Считается, что поиск такой травы – очень трудное дело» [Стойнев, Костенурка, 2006, с. 165]. «Разрыв-травы цветут один раз в год в купальскую ночь, при этом цветение очень коротко – за время его человек едва может прочитать молитвы «Отче наш», «Богородица» и «Верую» [Белова, 2009, с. 396-397].

Витя, как и ряд других героев Астафьева, – человек, уже во многом оторванный от своих корней, от традиционного уклада жизни. Он не может найти своего устойчиво-однозначного места в мире, его душа мечется между экзистенциальными модусами прошлого и настоящего. Разрыв-травы в его сновидении – не просто ключ к сокровищам, это также символ утраченной связи с чем-то бытийственно-важным, с теми смыслами существования, которые уже разрушаются, порождая «разрывы» в экзистенциальной целостности жизни. Это и потеря изначального безусловного единства с природой, с истинными естественными ценностями бытия, с самим собой, и, кроме того, разрыв-травы олицетворяет здесь и вполне конкретные разрушения того привычного «повседневного» мира, жизненного уклада, которые Витя знал и любил. Послевоенное время, коллективизация, изменения в деревне – все это «разрывает» старые устои, оставляя людей в состоянии бытийно-бытовой неопределенности и потери. Витя, пытаясь найти разрыв-траву, ищет способ восстановить утраченное, но, как и в случае с мифическим растением, это оказывается в полной мере невозможным.

Главный герой видит во сне дядю Ваню: «Глядь, прямо по траве дядя Ваня босиком идет-бредет, ломаной косой машет, "шорт!" – говорит. Как можно в такую ночь черта поминать! Только я так подумал, глядь – курица литовкой косит!.. А там, дальше, вроде бы уж и черти настоящие в лапту играют, и черти-то все как будто обликом знакомые...» [Астафьев, 2006, с. 256]. Здесь перед нами самые тревожные и зловещие символы, являющиеся кульминацией сновидения: образ дяди Вани, олицетворяющий смерть, а также образы «чертей». Эти символы кажутся, на первый взгляд, исключительно мрачным предзнаменованием, но в действительности в контексте астафьевского повествования они приобретают во многом амбивалентный характер.

С одной стороны, «дядя Ваня с ломаной косой» и «черти» – это воплощение морального разложения, потери человечности, которая проникает в общество, разрушая традиционные экзистенциальные и духовно-нравственные основания жизни. С другой – черти, играющие в лапту, символизируют первобытную силу, дионисийскую неукротимую энергию и ту самую «чертовщину», которая присуща юности. Образы чертей, резвящихся на поляне, как дети, не случайны. Это метафора, призванная передать экстатическую необузданность, стремительность и абсолютную поглощенность игрой. В отличие от взрослых, скованных правилами и нормами, дети в игре обретают полнейшую стихийно-иррациональную свободу. Они не думают о последствиях, не стесняются своих эмоций. Эта свобода, граничащая с первозданной дикостью, и вызывает ассоциации с «чертями» – существами, живущими по своим, неписаным законам. Поляна, залитая солнцем, становится для детей их собственным миром, где они – хозяева. В мифологизированных контекстах повествования Астафьева их игра – это своего рода ритуал, отражающий древние инстинкты: борьба за территорию, охота, погоня. В этом буйстве чувствуется отголосок первобытной жизни, где человек был ближе к природе и ее стихийным проявлениям.

«Чертовское» веселье – это символ жизни, которая бьет ключом, несмотря ни на какие трудности.

Умение главного героя тонко чувствовать природно-космическую реальность и внутреннюю природу человека, быть «сновидцем» и видеть вещие сны, верить в собственные заговоры и заклинания, так, чтобы удача была рядом во время игр, – все это свидетельствует о том, что Витя, так же, как его бабушка и дед, олицетворяет народное фольклорно-мифологическое сознание и его экзистенциальное мироощущение. Он «свой» в лесу, на реке, среди зверей. Его знания о мире не почерпнуты из книг, а усвоены из памяти поколений, впитаны из примет и поверий, рассказов бабушки и деда. Витя – воплощение и естественного природного инстинкта, и интуиции; в этом его сходство с фольклорными героями, которые часто обладают сверхъестественными способностями, дарованными им природой или духами.

Проявлен в его образе и фольклорно-мифологический мотив «особенного», «другого» ребенка. Мальчик, будучи сиротой, живет на отшибе, в некотором смысле являясь «своим среди чужих». Положение изгоя, однако, не делает героя слабым. Напротив, оно позволяет ему воспринимать мир иначе, быть более чутким к его тонким материям и скрытым экзистенциальным вибрациям. В этой способности мальчика можно увидеть аналогии с архетипическими культовыми образами провидцев, ведунов, шаманов, которые, находясь вне общепринятых бытийных рамок, способны приобщаться к сокровенным тайнам и истинам, предсказывать будущее.

Витя Потылицын – это не только конкретный человек с автобиографическими для писателя чертами, но одновременно и собирательный образ, в котором Астафьев воплотил лучшие черты русского народного сознания: любовь к родной земле, мудрость, умение находить свет и смысл существования даже в самые темные времена. Способность открывать для себя радость бытия даже в мелочах, глубинная вера в добро, стремление к справедливости и

жизненной гармонии – все это ключевые качества экзистенциального самосознания юного героя, который, несмотря на все испытания, сохраняет свою внутреннюю целостность и самодостаточность. В нем есть искра, духовный потенциал «маленького богатыря», который способен противостоять не только злу в его привычном «социализированном» понимании, но и экзистенциальным диссонансам жизни. В личности Вити Потылицына интегрируются архетипически узнаваемые черты фольклорно-сказочных героев, народных мудрецов и праведников с образами реальных людей, современников автора, переживших тяжелейшие социальные и экзистенциальные катаклизмы и сохранивших в себе человечность.

Таким образом, рассказ В.П. Астафьева «Гори, гори ясно» – не просто быто- и нравоописательное повествование о детстве, о суровой сибирской деревне и о непростых отношениях в семье. Писатель создает произведение, художественная реальность которого глубоко укоренена в народной культуре, при этом мифологические и фольклорные принципы мировосприятия становятся здесь формой и способом выражения экзистенциального самоощущения народа, выходя за рамки этнокультурных артефактов. Это в свою очередь дает возможность интегрировать в повествование «вечные темы» (жизни и смерти, добра и зла, связи человека с природой и с сакральным миром) с актуализацией исторических реалий и злободневных проблем современной действительности.

3.4. Мифологемный мир рассказа В.П. Астафьева «Пеструха»: быт и бытие

3.4.1. Функции мифологемы ночи

Фольклорно-мифологические контексты рассказа В.П. Астафьева «Пеструха» до сих пор оставались вне поля зрения исследователей. Между тем мифопоэтические принципы изображения человека и мира здесь

актуализированы с достаточной отчетливостью и не менее значимы, чем в других произведениях «Последнего поклона», уже описанных астафьевцами (см.: Букаты, 2002, 2005; Ибатуллина, 2022, 2025; Калимуллин, 2013; Козина, 2012; Макрушина, 2016; Неверович, 2016; Нурулаев, 2017; Ревенко, 2017; Фомина, 2009; Чжэн, 2012; Шлома, 2011, 2012]). Мифопоэтика в художественной системе рассказа, как и в цикле в целом, оказывается не просто литературным приёмом, а способом более глубокого осмысления человеческого бытия, тех пластов отечественной культуры, где древние верования и народная мудрость диалогически-неоднозначно пересекаются с социально-историческими реалиями современной действительности, формируя особый, новый модус экзистенциального самоощущения человека.

В этом амбивалентном пересечении с «злободневной» действительностью миф и фольклор предстают у Астафьева не как архаичные пережитки прошлого, а как живые, пульсирующие силы, формирующие мировоззрение героев, их поступки и судьбы, их духовно-нравственное самосознание и пути самоопределения. Бабушка, Катерина Петровна Потылицына, дед, Илья Евграфович, а также их внук Витя Потылицын изображены в рассказе, с одной стороны, как герои, погруженные в повседневные реалии деревенской жизни, в ее текущие насущные проблемы, с другой стороны – как существа, экзистенциально связанные с естественными природными началами бытия, с третьей – как личности, глубоко укорененные в почвах народной культуры, проявляющей себя через фольклорно-мифологическую память. Они живут в гармонии с окружающим миром, достигая душевного равновесия и обретая смысл существования, – сами того не подозревая, – благодаря простым житейским делам (таким, например, как уход за коровами), и в астафьевском повествовании эти вроде бы чисто бытовые действия превращаются в бытийно // экзистенциально значимые деяния.

Уже в начальных эпизодах рассказа мы видим, как герои «затянуты» в деревенские будни, наполненные заботами о домашнем хозяйстве и привычными хлопотами, связанными с отелом коровы, с его благополучием и // или рисками; вместе с тем здесь одновременно актуализируются мотивы, уходящие корнями в древние мифологические пласты народного мировоззрения, где акты рождения (и угасания) жизни воспринимаются как фундаментальный онтологический закон, как проявление первобытной силы Хаоса, способного и к разрушению, и к созиданию.

Эта актуализация отчетливо прочитывается с первых страниц «Пеструхи», где автор использует особый деревенский язык, звучащий «по-народному», – не только из-за насыщенности разговорными и просторечными элементами, но также и благодаря воссозданию глубинно мифологических основ народного мироощущения. Колоритным в этом отношении является описание ночной избы, в которой «какое-то беспокойство поселяется. <...> Бабушка вскакивает по ночам, спешит куда-то с фонарём – и долго её нету. Приходит, крестится со словами: "О, Господи, Господи! Сохрани и помилуй нас"... Дед тоже не спит, кряхтит, начинает закуривать, засвечивает фонарь и надолго исчезает из избы» [Астафьев, 2006, с. 306].

Упорядоченный (космизированный) бытовой уклад сменяется тревогой и ожиданием, порожденными неопределенностью // иррациональностью вибраций Хаоса как первоисточника всякого рождения, изначального материнского лона всего сущего. Герои рассказа не просто ожидают рождения теленка от коровы Пеструхи, – и взрослые, и дети ощущают эту ситуацию как некое таинство, нечто сакральное, экзистенциально значимое и выходящее за пределы рационального человеческого контроля: «Между дедом и бабушкой начинается озабоченный разговор, недоступный нам, малым ребятишкам, упорно борющимся со сном» [Астафьев, 2006, с. 307]. Бабушка и дед переживают, вспоминают различные суеверия, приметы и знаки, пытаясь выяснить, в какое время корова отелится.

«Навымнуло, брюхо затужило, переступает чижало, беспокоится». – «Куда головой-то лежит?» – «Наполночь». – «Ну, стало быть, ночью и жди» [Астафьев, 2006, с. 307].

Знаковый характер в данном контексте приобретает образ ночи. Для фольклорно-мифологического мышления ночь – время сакральное. Это период, когда завеса между мирами истончается, открывая путь к встрече с «иномирьем». Как пишет М.И. Козьякова, «глубины ночи неведомы и необозримы для человека, как необозримы глубины и хаос космического пространства, и именно из темноты творился Божественной волей свет и день»¹ [Козьякова, 2021, с. 70]. Будучи воплощением и порождением первородного Хаоса, неподвластного логике и не имеющего облика, ночь (как его инвариант) становилась источником рождения нового аспекта бытия (Космоса). Она была олицетворением неустанного потока жизни, отражающего чередование процессов зарождения и исчезновения, и это динамическое начало в восприятии ночи // Хаоса принципиально важно. А.Ф. Лосев писал: «...хаос – не какое-нибудь тело, но принцип непрерывного становления тела» [Лосев, 1990, с. 568]. «Хаос действительно есть непрерывность неразличимого и бесконечного становления, и без чего невозможно существование ни богов, ни людей, ни божественно-мировой жизни вообще. Хаос – неоплодотворённая разумом бесформенность, обязательная для полноты бытия, без которой космос невозможен» [Лосев, 1990, с. 569].

Подобную символическую интерпретацию мифологемы ночи мы видим в «Пеструхе»: ночь представлена как хронотоп-катализатор в процессах рождения новой жизни. Пеструха появляется на свет под покровом ночи, когда мир

¹ Ср.: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет». «И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы... И назвал Бог свет днём, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один» [Библия. Бытие 1: 1-6].

погружен в тишину и тайну, когда границы между явью и сном стираются. В этой первозданной мгле возникает жизнь, несущая в себе отголоски изначального Хаоса и предвкушение грядущего света. В сакральном пространстве ночи Витя Потылицын становится свидетелем чуда в буквальном смысле слова: рождение теленка – для него и других – акт не физиологический или бытовой, а почти «сверхъестественный», магический, ведь вместо одной жизни появилось две, и данный мотив чудесного удвоения, приумножения будет подчеркнут далее в рассказе удвоением имени Пеструхи. В этом моменте мальчик ощутил, как перед ним разворачивается новая вселенная, заключенная в хрупком теле новорожденного.

С мифологемой ночи издревле связан архетипический мотив тайны. Он является одним из ключевых в эпизодах, описывающих появление молодой Пеструхи, причем сама тайна в изображении Астафьева приобретает двоякий характер. С одной стороны, она связана с глубинной сакральностью происходящего, с архаико-мифологическими корнями народного мировосприятия, с другой – с бытовой повседневной мифологией, образов которой также немало в «Последнем поклоне». Рождение теленка окутано «тайной» еще и потому, что хозяйева коровы боялись «сглаза». «Малый деревенский народ тоже себе на уме – не говорят взрослые, что корова благополучно отелилась, только прорвется намеком у бабушки: «"Ну, робятишки, скоро-скоро с молочком будете, а то замерли, совсем замерли..."». – и мы делаем вид: слыхом не слыхали, видом не видали, какое беспокойство, почти паника были в доме, и, коли нам не велено ничего знать, мы и "не знаем". Из несмышленишей, из малышни кто заведет разговор о теленочке - старшие ребята вытаращатся на него: "Ша! Сглазишь!" – суеверная, пугливая благоговейность, таинство ожидания сделают ребятишек на какое-то время послушными и даже раболепными...» [Астафьев, 2006, с. 310].

Исследователи отмечают, что у славян и многих других народов «строго соблюдался родильный ритуал, присутствовать на котором разрешалось только хозяевам. Как и женщина, корова во время отела становилась уязвимой для злых сил, сглаза, поэтому данное событие старались скрывать от окружающих и сообщали только после того, как все разрешалось» [Тростина, 2018, с. 64].

После рождения телёнка наступает день, когда становится возможным приобщение к тайне «непосвященных»; бабушка говорит «малым обитателям избы и гостям»: «<...> Ну, ребятки, пойдёте тёлочку посмотреть, имя ей придумывать» [Астафьев, 2006, с. 310]. Вся семья – бабушка и дедушка вместе с главным героем – и группа деревенских «ребятишек» собрались, чтобы взглянуть на молодую телочку; Витя Потылицын первым попытался приласкать животное и поделился с ним хлебом с солью.

Жест Вити, предлагающего Пеструхе хлеб-соль, отсылает к известной народной традиции, имеющей архаические корни, и символизирует его готовность принять новое существо в свою жизнь, поделив с ним и радости, и горести, и долю, предначертанную судьбой. Связь этого ритуального жеста с мотивом доли и судьбы обозначена в славянской мифологии. «Доля» – ключевое понятие, лежащее в основе не только языческих традиций, но и всей системы ценностей, присущей русской традиционной культуре. «У восточных славян доля – это персонификация индивидуальной судьбы, осмысляемой как часть общего блага, счастья. Подобное понимание судьбы сравнимо с образом хлеба, разделённого на части. Доля появляется при рождении и сопровождает в течение всей жизни. Долю нарекает мать при рождении или она дается ангелом или Богом. Бедность и богатство зависят от трудолюбия его доли, которая, как и домовая, помогает человеку в выполнении хозяйственных работ. Трудолюбивая доля работает вместе со своим хозяином, предсказывает перемены в судьбе, показываясь перед каким-либо событием. Доля стережет поля своего хозяина, пасет ему овец, юношам помогает в драках, ребенку приносит сон, вяжет в поле

снопы и даже ворует для него зерно с соседних полей. Носителем счастья (доли) в доме может быть конкретный человек, животное и даже предмет: деньги, кольцо и пр.» [Славянская мифология, 2002, с. 141-142]. Таким образом, когда герой рассказа делит символически свою долю хлеба-соли с телёнком, Пеструха становится носителем счастья (доли) в доме, оберегом, несущим благодать и изобилие.

3.4.2. Мифологема имянаречения

Еще один знаковый мифологизированный мотив в рассказе связан с эпизодом наречения имени теленку. Эти сцены носят явный ритуализированный характер, актуализируя древнейшие представления о сакральном статусе имени и символичности его обретения. «Имя – персональный знак, определяющий место объекта в мироздании; мифологический заместитель, двойник или неотъемлемая часть объекта. Имянаречение – акт, придающий новорождённому некий статус» [Славянская мифология, 2002, с. 203-204].

С.М. Толстая отмечает также: «В традиционной славянской народной культуре трактовка имени имеет две внутренне связанные между собой стороны – мифологическую и магическую. Имя представляет собой не просто знак, оно воспринимается как двойник, заместитель или как его «часть» (в этом отношении оно сближается с понятием души, а также с такими «бессмертными» и отторжимыми частями тела, как волосы или ногти, или даже с одеждой, которая тоже нередко выступает как заместитель» [Толстая, 2024, с. 1].

Герои рассказа интуитивно ощущают эту экзистенциальную сокровенность имени, внутренне понимая, что «имя – это тончайшая нить, посредством которой объявляется духовная сущность индивида» [Флоренский, 2000, с. 463], поэтому выбранное для телочки имя не может быть субъективным

или случайным – оно должно помочь новорожденной вписаться в общую гармонию мироздания и обрести в нем свое собственное место.

Выбор имени Пеструхи в контексте рассказа Астафьева – это масштабное «событие бытия» (М.М. Бахтин), онтологически укорененный процесс, который можно интерпретировать двояким образом: как погружение в неопределённость (Хаос) и одновременно как оформление, «установление» структуры (космизация). «... Наречение имени может казаться попыткой ухватиться за что-то определенное в бушующем море бессознательного», – писал Павел Флоренский, уподобляя тем самым имя «спасательному кругу» в волнах Хаоса [Флоренский, 2000, с. 463]. «Имя – это не просто ярлык, а способ упорядочить мир вокруг человека. Оно формирует его личность, подчеркивает уникальность, позволяет идентифицировать себя и найти своё место в реальности, определяя его судьбу и даже, возможно, его вечное предназначение» [Флоренский, 2000, с. 463].

П. Флоренский говорит здесь о человеческой личности, но в рассказе Астафьева Пеструха оказывается существом, равномасштабным человеку, она живет в сознании героя – Вити Потылицына – на правах члена семьи, поэтому он, по сути, воспринимает ее как личность, а не просто как домашнее животное. Соответственно, в его восприятии Пеструха так же уникальна, как и любой другой из окружающих его людей. В образно-смысловых контекстах повествования Астафьева Пеструха обретает и особое экзистенциальное предназначение: для мальчика и для жителей деревни она становится олицетворением изначальной незыблемой связи человека с природой, воплощением её дикой, неукротимой красоты и одновременной хрупкости.

Героиня-телочка получает имя своей матери – Пеструха; рассмотрим кратко его художественную семантику. «Первое упоминание слова «Пеструха» в качестве клички самки животного с пёстрой окраской можно встретить в русских народных сказках» [Михайлов, 1867, с. 93]. «В народной традиции различные масти животных связываются с определёнными мифологическими значениями»

[Голева, URL], и это позволяет углубить понимание образа и имени астафьевской Пеструхи. «В мифологии славян пёстрая окраска у животных (корова, щука, курица) имеет символический смысл. Это отражение представлений о связи животных с разными аспектами мира, например, с миром мёртвых или с мирозданием» [Пропп, 1986, с. 227].

Данный тезис В.Я. Проппа находит выразительное подтверждение в образно-смысловых коллизиях рассказа, и здесь оказывается особенно значимым, что героиня – пестрая корова. Корова и сама по себе в архаических представлениях русской культуры, в том числе на уровне архетипов, несла отпечаток первозданного мира, его сокровенных тайн и законов, а ее пестрая окраска еще более усиливает этот «метафизический» мотив. Поэтому появление пестрой коровы в жизни рассказчика стало не просто встречей с новым живым существом, а погружением в *иную* экзистенциальную реальность, где царили инстинкты, где каждое движение имело смысл, а жизнь была полна опасностей и чудес; в то же время встреча с Пеструхой становится для мальчика драматической «встречей со смертью», «с миром мёртвых», со скрытыми в повседневности глубинными сферами бытия. Судьба коровы, тесно переплетенная с судьбой мальчика, привносит в его жизнь драматизм оппозиции «жизнь – смерть», но одновременно открывает путь к глубоким размышлениям о месте человека в мире, о его ответственности перед природой и о неизбежности потерь, которые приходят с взрослением и осознанием «трудной» правды объективной реальности.

Требуем комментариев еще один знаковый для повествования аспект имени Пеструхи – то, что оно оказывается удвоением имени ее матери. У славян «широко распространено представление, что «давать имя на имя» опасно, так как «один из тезок сживёт со свету другого» [Славянская мифология, 2002, с. 204]. В рассказе Астафьева это поверье диалогически трансформируется, утрачивая налет фатальности и становясь отражением экзистенциальной цикличности

бытия. В сцене осмотра телёнка бабушка откровенно говорит о смене поколений животных: «Ну что ж, Старшая Пеструха скоро сойдёт со двора, появилась молодая Пеструха. И, как говорится, хорошему роду нет перероду» [Астафьев, 2006, с. 315]. Народная мудрость хранит в себе представление о вечном круговороте жизни, о естественной череде и смене поколений как общем законе мироздания; каждая из Пеструх, старая или молодая, несёт в себе частицу этого непрерывного потока и в то же время остается символом стабильности жизненного уклада крестьянина.

3.4.3. Мифологема коровы в образно-смысловых контекстах рассказа

Образ коровы Пеструхи можно считать ключевой мифологемой произведения, именно Пеструха является одним из главных героев рассказа, воссоздающего детальную хронику ее жизни, от появления на свет до финальной точки. Наблюдая за метаморфозами, происходящими с коровой, другой главный герой, Витя Потылицын, также переживает кардинальные внутренние трансформации.

В повествовании важно всё, что происходит с Пеструхой на каждом этапе её жизни вплоть до драматической гибели. Корова умирает в молодом возрасте, поскольку в разгар коллективизации животных сгоняют в общий хлев, где утрачивается связь между хозяином и коровой; за коровами здесь уже не ухаживают так, как делали это хозяева, и уж тем более не учитывают индивидуальный характер и темперамент животных. Поэтому строптивая Пеструха, которая отказывалась доиться, «оказывала сопротивление властям, лягалась», вскоре «пошла на котлеты» [Астафьев, 2006, с. 322].

В изображении Астафьева трагическая история и кончина Пеструхи становятся не только свидетельством утраты многовековой связи человека с природно-космическими сферами, но и приводят к хаотичным изменениям,

ломающим экзистенциальный уклад и привычный ход жизни героев. Корова с древнейших времен для крестьянина – это центр космизации его мира, то, что позволяет упорядочивать иррациональные начала Хаоса. Соответственно в традиционных культурах и в фольклоре образ коровы мифологизируется, приобретая сакральный смысл и символику. В рассказе Астафьева «корова олицетворяет изобилие и материнство, как и в представлениях многих народов, где животное признаётся величайшей кормилицей» [Ярматова, URL].

М.А. Тростина, характеризуя архетипическую сущность образа коровы в русском и мордовском фольклоре, пишет: «Корова для крестьянской семьи не просто животное, она – полноправный член семьи. Корову никогда не резали и не режут ради мяса. И если корову по каким-либо причинам нужно сменить, то её либо продают, либо меняют на другую. Потеря коровы, её болезнь и смерть воспринимаются как вмешательство злых сил, результат гнева богов, порча, наведенная злыми людьми. Именно поэтому хозяева стараются тщательно и точно соблюдать все «коровьи» обряды, знание которых они унаследовали от своих родителей, родственников, соседей или получили от ее прежних владельцев» [Тростина, 2018, с. 63].

Исследователь также отмечает: «Черты коровы как хозяйки двора и кормилицы крестьянской семьи сохраняются в народных сказках, где корова неизменно выступает как тотемное животное, связанное с миром предков и оказывающее помощь нуждающимся в ней. Крошечка-Хаврошечка в одноименной сказке благодаря своей корове сыта и ухожена. Корова выполняет здесь функцию матери (предка): девочка-сирота находится под защитой животного» [Тростина, 2018, с. 64].

В рассказе Астафьева мы, с одной стороны, видим реконструкцию подобного мифологизированного отношения к корове как к матери-кормилице, с другой – трансформацию писателем фольклорно-сказочных матриц. Герой-ребенок, мальчик Витя Потылицын не только сам является здесь объектом заботы

и защиты со стороны тотемно-архетипической «хозяйки двора», но одновременно оказывается и защитником – уход за тёлочкой и чувство ответственности за неё становятся основой для формирования его характера. Тем не менее, несмотря на эти смысловые метаморфозы, в рассказе обнаруживаются и значимые аналогии с русской народной сказкой «Крошечка-Хаврошечка». Так, и в том и в другом произведении после смерти героинь-коров остаётся надежда на продолжение жизни. В сказке корова перерождается в чудесную яблоню, на которой растут самые сладкие и вкусные яблоки¹, в рассказе смерть коровы осмысливается как жертва во имя продолжения человеческой жизни: «Ладно, ладно, не реви. Большой уж. Скотину грех оплакивать. Человеки ею возрастают, но её же и съедают. Чисто волки свою матку аль отца... И нечево нюнить...» [Астафьев, 2006, с. 323].

Здесь мы встречаемся еще с одной знаковой функцией мифологемы коровы, образ которой актуализирует в народном экзистенциальном сознании представления о безопасности и стабильности жизни общины. Отметим, что у Астафьева эта функция также приобретает особую окраску, поскольку оказывается связанной с мотивом жертвенности коровы. Для мифа и традиционных культур такая связь не характерна – корова, в отличие от овцы // ягненка, не воспринимается как жертвенное животное, напротив, как мы уже отметили, нередко существуют запреты на ее убийство.

Можно сказать, что на уровне подсознательного архетипического восприятия Витя Потылицын ощущает табуированность жертвоприношения

¹ «Корова, будучи умерщвлена, не умирает окончательно, а только перерождается в новые образы: из ее внутренностей или пепла вырастает <...> яблоня» [Афанасьев, 1865, с. 800]. Такой сказочный мотив варьируется лишь незначительно: когда корову закалывают, её кости [Соколова, 1972, с. 213], или капли крови [Северные сказки, 1908, с. 314], или кишки [Ончуков, 1908, с. 645] и т.п. закапываются в землю, из чего неизменно вырастает дерево. Это основывается на архаической вере в то, «что животное после смерти воскресает и продолжает жить» [Соколова, 1972, с. 213], но уже в другом качестве.

коровы, поэтому так драматически переживает смерть Пеструхи, ставшую переломным моментом и своеобразным надломом в его духовном развитии. Для него кажется противоестественным видеть шкуру животного, которое он ощущал членом семьи. Когда мальчик понимает, что мясо из супа и котлеты – это Пеструха, он начинает испытывать глубочайшее эмоциональное потрясение, равноценное смерти какой-то части его собственного «я», и «нюнит» в диалоге с бабушкой: «Вся жизнь така. – Я не хочу-у. – Чё не хочешь-то? – Жи-ыть так. – А куда ж от её, от жизни, денешься, батюшко? Никуда не денешься» [Астафьев, 2006, с. 323]. Герой проходит через сложное экзистенциальное испытание, которое вместе с тем способствует развитию его духа и характера, его приобщению к реалиям объективной действительности, далеко не всегда совпадающим с внутренним идеалом.

Амбивалентный смысл смерти Пеструхи ощущает не только бабушка, но практически все члены семьи. Гибель коровы, одного из фокусов жизненного уклада рода, становится в рассказе событием, разрушающим его экзистенциальную стабильность и вызывающим цепь непредсказуемых последствий, которые, в свою очередь, служат движущей силой, вынуждающей персонажей приспосабливаться к меняющимся обстоятельствам. Смерть Пеструхи является поворотным моментом в жизни героев, заставляя их переосмыслить свои действия и отношения, искать новые пути решения проблем и строить свою жизнь заново, в иных координатах бытийно-бытового «существования». И здесь, как это неоднократно было ранее, мы встречаемся с мотивом амбивалентности Хаоса, который, проявляясь через потери, становится одновременно созидательным началом, формирующим судьбы героев и новые пути их взаимодействия с окружающей реальностью.

Завершая анализ рассказа «Пеструха», еще раз подчеркнем, что в произведении обнаруживаются фундаментальные для народной культуры архетипические образы, мифологемы, универсалии, определяющие базовые

координаты мировосприятия и миромоделирования, характерные для «Последнего поклона» в целом. При этом В.П. Астафьев далек от идеализации реалий современного ему крестьянского мира, более того, в «Пеструхе» автор отчетливо дает понять, что изображенная им действительность прямо противоречит классическим образам деревенской идиллии «пастухов и пастушек». Возможен ли и необходим ли возврат к этому «идиллическому» жизнеустройству – это вопрос, который писатель, видимо, пытается осмыслить на протяжении всей книги, отдавая «последний поклон» уходящим идеалам традиционного быто-бытийного уклада.

Подводя итоги третьей главы диссертации, еще раз отметим, что в проанализированных нами рассказах из цикла В.П. Астафьева «Последний поклон» мифопоэтические элементы органично интегрированы с экзистенциальными мотивами, актуализированными в художественных мирах произведений. Исследование мифологических и фольклорных образов позволяет выделить три их ключевые функции. Во-первых, они воссоздают авторскую картину мира, отражающую изначальную, укорененную в древности связь человека, природы и народной культуры. Во-вторых, мифологемы, архетипы, универсалии структурируют художественное пространство и время, объединяя бытовой, исторический и философский уровни повествования. В-третьих, важнейшей функцией мифопоэтических образов и мотивов является художественное воплощение процессов формирования личности главного героя, в том числе через сюжетные модели инициации. Именно через архетипические ситуации испытания, утраты, преодоления и приобщения к традиции осуществляется его духовное взросление, и здесь художественный психологизм Астафьева, связанный с реалистическими принципами изображения, органично интегрируется с мифопоэтическими формами воссоздания действительности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение исследования, подводя его основные итоги, мы можем констатировать, что поставленные нами задачи решены.

Анализ основных астафьеведческих работ конца XX века (1980 – 1990-е гг.) и начала XXI века в первой главе диссертации показал, что мифопоэтическое измерение прозы В.П. Астафьева в филологической науке открывалось и утверждалось постепенно и неравномерно. Первоначально исследовательское внимание было сосредоточено преимущественно на социально-нравственной, историко-культурной и автобиографической проблематике произведений писателя. При всей интенсивности исследований конца XX века в них отсутствует целостная интерпретация мифологических и фольклорных оснований творчества писателя. Корпус работ отличается методологической неоднородностью: в одних случаях миф трактуется как источник образа или мотива, в других – как архетипическая модель, в третьих – как философская метафора. Нередко не проводится чёткого разграничения между понятиями «мифологема», «архетип», «фольклорный мотив», «символ», что затрудняет формирование единой аналитической перспективы.

Лишь в три последних десятилетия в астафьеведении формируется тенденция к реконструкции глубинно-архетипических, фольклорно-мифологических оснований создаваемых писателем художественных миров. Если в ранних работах мифопоэтический компонент присутствует преимущественно как характеристика «народности» художественного сознания Астафьева, то в более поздних исследованиях он осмысливается как система архетипических моделей и универсалий, символических структур и космогонических оппозиций, определяющих базовые координаты мировосприятия автора.

Во второй главе диссертации в результате исследования фольклорно-мифологических кодов в художественном мире повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» мы пришли к выводу, что интерпретация универсально-мифологической оппозиции Хаос – Космос в приобретает здесь специфический характер. Война, несущая гибель и уничтожение, в изображении писателя соотносится не с разрушительными силами первично-мифологического Хаоса как особой сферы бытия, а с пространством ада, где обесцениваются естественные основания как жизни, так и смерти. Здесь парадоксально бессмысленной становится любая смерть, даже освященная воинскими подвигами. Аду войны в повести противопоставлены образы Дома // Космоса // Рая как инвариантные проявления естественного порядка, лада, гармонии. Их символическим олицетворением в «Пастухе и пастушке» становится изба Люси.

Первообразы Дом // Женщина // Мужчина // Любовь // Рай выстраиваются в символических подтекстах произведения в единую космизированно-бытийную парадигму. Вместе с тем в начальных и финальных эпизодах повести обнаруживается также отражение классической архетипической оппозиции Хаос – Космос, выполняющей миромоделирующую роль. Пространство встречи и любви Бориса и Люси представлено здесь как пространство амбивалентного единства Хаоса – Космоса, в то время как ад и Рай лишены такого единства. Война, с точки зрения писателя, как и преисподняя, отчуждена от фундаментальных бытийных координат и является искусственно созданным локусом, отчуждающим в свою очередь человеческие души от их изначальной естественной природы и предназначения.

Образ главной героини повести Люси наделен рядом символических коннотаций и имеет сложную архетипическую структуру. Ключевыми для ее понимания являются софийный и богородичный первообразы. Софийный архетип представлен здесь в двух его инвариантах: христианском и гностическом. Софийная модель женского начала отражена как в личностно-психологических,

духовно-нравственных характеристиках героини, так и в логике изображения ее судьбы. Мифологема Софии в разных своих модусах (София Премудрость Божья // София гностическая) в парадигме образа Люси является одной из смысловых доминант.

В художественной парадигме образа Люси отражены фольклорные и древнерусские мотивы. В героине повести проявляются черты, характерные для мифологических персонажей – Карны и Жели (Жли), – гипотетических божеств горя и плача в восточнославянской мифологии, которые упоминаются в «Слове о полку Игореве», а художественная память об этих образах актуализируется в творческом сознании В.П. Астафьева.

Диалог с фольклорно-эпической традицией представлен в «Пастухе и пастушке» через аллюзивные отсылки к контекстам «Слова» на разных изобразительных планах: в специфике организации пространства и времени (хронотопы степи, моря, панорамное зрение); в логике изображения героев и ключевых образов, в том числе князя Игоря и Бориса Костяева, Ярославны и Люси, образа Руси // России; в жанровой структуре произведения (переосмысление фольклорной жанровой диады плача и славы); в системе сюжетно значимых мотивов, связанных с судьбами главных героев (мотивы пути, бегства); в ряде знаковых деталей и символических коннотаций в прологе и финале «Пастуха и пастушки». Обнаруживается, что данные параллели и проекции имеют не просто типологический характер, а свидетельствуют о диалогической ориентации творческого сознания Астафьева на фольклорно-эпическую традицию и о духовно-нравственной полемике с ней.

Третья глава работы была посвящена исследованию мифопоэтических и фольклорных контекстов в рассказах из книги В.П. Астафьева «Последний поклон».

Роль природно-календарных ритмов в художественном мире «Последнего поклона» объяснена на примере рассказов «Запах сена», «Осенние грусти и

радости» и «Бабушкин праздник». Быт здесь оказывается формой бытия, а крестьянский труд, семейно-родовые связи, традиционные праздники, обряды, повседневные заботы персонажей выявляют глубинные основания народного экзистенциального мироощущения.

В рассказах «Ночь тёмная-тёмная», «Дядя Филипп – судовой механик», «Карасиная гибель», «Без приюта» выявлены и охарактеризованы универсалии пути и испытаний. Именно через них в повествование входит одна из устойчивых архетипических моделей мировой культуры – модель инициации, связанная с переходом от детской непосредственности к более «взрослому» пониманию жизни. Инициационная модель включается в автобиографическое повествование и связывается с конкретными обстоятельствами детства героя.

В художественной структуре книги «Последний поклон» особое место занимают рассказы «Предчувствие ледохода», «Заберега» и «Где-то гремит война», в которых индивидуальная судьба героя начинает соотноситься с более широкими историческими и природными процессами. Центральное место в данной группе рассказов занимает мифологема перехода. Пограничные периоды – смена времен года, ледоход, рассвет, закат, начало и завершение жизненного пути – выполняют знаковую роль в мифологическом сознании. В.П. Астафьев активно использует данную модель, превращая образы природных процессов в средство философского осмысления человеческой жизни.

Анализ заключительных рассказов книги «Последний поклон» – «Сорока», «Соевые конфеты», «Кончина» и «Вечерние раздумья» – приводит к выводу, что здесь особую значимость приобретают архетипические представления и универсалии, связанные с завершением жизненного пути и сохранением духовного опыта поколений. Экзистенциальная проблематика и мифопоэтика в данном ряде произведений предстают особенно отчетливо взаимообусловленными – с точки зрения ценностных ориентиров народного мироощущения.

Исследование образно-смысловой и сюжетно-мотивной парадигмы рассказа «Мальчик в белой рубаше» выявляет ряд знаковых, символических, аллюзивных элементов, скрытых метафор, порождающих на уровне подтекста внутренний повествовательный код, связанный со сказкой и мифом как разными модусами народной культуры. Особые сюжетно значимые функции выполняет в рассказе комплекс мотивов, обнаруживающих параллели со сказкой «Гуси- лебеди». Наряду со структурными элементами сказки не в меньшей мере актуализируются в художественной системе рассказа Астафьева образно-смысловые коды архаического (языческого) мифа и народно-христианской традиции (христианского мифа).

В работе была реконструирована мифологическая модель мира, реализованная в рамках пространственно-временной парадигмы рассказа, рассматривались художественные функции мифологемы пути, хронотопа границы, архетипического образа Матери Сырой Земли и др. Исследование приводит к выводу, что ключевое сюжетное событие произведения – иррациональная трагическая смерть невинного ребенка – получает возможность экзистенциально-духовной интерпретации на глубинных уровнях народной культуры, находящих отражение в фольклоре и мифе.

Анализ фольклорно-мифологических образов и мотивов в экзистенциальных контекстах рассказа «Гори, гори ясно» демонстрирует, что данное произведение представляет собой глубокое исследование народной культуры, где быто- и нравоописательные векторы изображения интегрируются с погружением в особую логику «существования» и переживания реальности. Детство героя у Астафьева представлено амбивалентно: и как пора беззаботности и свободы, и как суровая действительность, отражающая социальные и исторические проблемы того времени. Оба экзистенциальных аспекта раскрываются через призму универсалий народной культуры. Воспоминания о детстве соседствуют с описанием старинных народных игр (таких как бабки, чиж,

лапта и др.), которые были неотъемлемой частью жизни поколения. Эти игры выходят за рамки простого развлечения, становясь экзистенциальными явлениями, отражающими внутренний мир героев и их личностное становление.

В экзистенциальном плане каждая игра – это микроинициация, позволяющая прожить испытания и искушения в экспериментально-игровой форме. Еще одна важная функция игр – моделирование и познание реальности, ее глубинных, в том числе мифологически укорененных закономерностей, ключевая из которых – непрерывное взаимодействие Космоса и Хаоса в процессах общего становления бытия.

В художественной репрезентации детских игр в рассказе мы видим тесные взаимосвязи с устным поэтическим творчеством, с малыми жанрами фольклора – закличками, присказками, прибаутками, – а также с приметами, суевериями, микроритуалами, укорененными в народной памяти и традиционной культуре, уходящей в своих истоках в язычество.

Рассказ «Гори, гори ясно», как и вся книга «Последний поклон», – это произведение, в котором древние языческие верования переплетаются с христианскими ценностями. Этот синтез, форма народного двоеверия, проявлены прежде всего в образах бабушки Катерины Петровны и деда Ильи.

Образно-смысловым ядром рассказа можно назвать языческий по происхождению праздник Ивана Купалы, который выходит за рамки простого фольклорного артефакта, являясь, по сути, материальным воплощением коллективного сознания народа, его системы верований, экзистенциальных ощущений и устремлений. В сакральном универсуме праздника герои-дети утрачивают свою беззаботность и предстают как личности новой «формации», как экстатически переполненные существа, оказавшиеся в водовороте бытийной неопределенности.

Праздник Ивана Купалы в рассказе Астафьева дает возможность увидеть диалектику душевного взросления и в личности главного героя, понять

глубинную сверхрациональную логику его отношений с природой, с прошлым и будущим. Одним из ключевых, символически насыщенных эпизодов, раскрывающих сущность и многомерность сознания героя, является сон Вити Потылицына, связанный с этим праздником.

«Гори, гори ясно» – это произведение, художественная реальность которого глубоко укоренена в народной культуре, мифологические и фольклорные принципы мировосприятия становятся здесь неотъемлемой частью смысловой ткани текста. Это, в свою очередь, дает возможность интегрировать в повествование «вечные темы» (жизни и смерти, добра и зла, связи человека с природой и с сакральным миром) и актуализацию исторических реалий и злободневных проблем современной действительности.

Интерпретация функций мифологем в рассказе В.П. Астафьева «Пеструха» приводит к следующим выводам. Мифологические и фольклорные образы в «Пеструхе» отражают сложные аспекты человеческого существования и взаимодействия с природой и ее реалиями. Здесь актуализируются мотивы, уходящие корнями в архаические уровни народного мировоззрения, где акты рождения и угасания жизни воспринимаются как фундаментальный онтологический закон, как проявление первобытной силы Хаоса, способного не только к разрушению, но и к созиданию. Знаковый характер в данном контексте приобретает образ ночи. Для фольклорно-мифологического мышления ночь – время сакральное. Это период, когда завеса между мирами истончается, открывая путь к встрече с «иномирьем». С мифологемой ночи издревле связан мотив тайны. Он является одним из ключевых в эпизодах, описывающих появление молодой Пеструхи. Еще один знаковый мифологизированный мотив в рассказе связан с эпизодом наречения имени телянку. Эти сцены носят явный ритуализированный характер, актуализируя древнейшие представления о сакральном статусе имени и символичности его обретения.

Образ коровы Пеструхи можно считать ключевой мифологемой произведения, именно Пеструха является одним из главных героев рассказа, воссоздающего детальную хронику ее жизни, от появления на свет до финальной трагической точки. Наблюдая за метаморфозами, происходящими с коровой, другой главный герой, Витя Потылицын, также переживает драматические внутренние трансформации.

В «Пеструхе» автор отчетливо дает понять, что изображенная им действительность прямо противоречит классическим образам деревенской идиллии «пастухов и пастушек». Возможен ли и необходим ли возврат к этому «идиллическому» жизнеустройству – это вопрос, который писатель, видимо, пытается осмыслить на протяжении всей книги, отдавая «последний поклон» уходящим идеалам традиционного быто-бытийного уклада.

Таким образом, фольклорно-мифологические контексты в поэтике прозы В.П. Астафьева позволяют обнаружить новые пути интерпретации произведений, расширяя понимание их образной структуры, характеров главных героев, структуры сюжета и художественного мира писателя в целом. «Пастух и пастушка» и «Последний поклон» – наименее изученные в аспекте мифопоэтики произведения писателя; проведенное в диссертации исследование, разумеется, не может закрыть все существующие лакуны. В первую очередь это касается «Последнего поклона»: объектом детальной развернутой интерпретации в работе стали лишь три рассказа из книги, их анализ призван выявить основные линии и методологически значимые векторы дальнейших научных изысканий.

Мифопоэтика «Последнего поклона» – это практически «белое пятно» астафьеведения, в диссертации мы попытались актуализировать лишь часть проблем, связанных с этим исследовательским полем, поэтому работа в данном направлении имеет несомненную перспективу. Ключевая исследовательская стратегия здесь предполагает, что в художественной реальности В.П. Астафьева народная культура, в том числе миф и фольклор, оказываются не внешним

этнографическим фоном, а «внутренней формой» экзистенциального самосознания героев. Именно это делает особенно продуктивным мифопоэтический подход, который позволяет увидеть за конкретными социально-историческими реалиями глубинные устойчивые структуры, укорененные в «коллективном бессознательном» народа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев, С. С. Вода / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1. / гл. ред. С.А. Токарев. – 2-е изд. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 240.
2. Аверинцев, С. С. София – Логос : словарь / С. С. Аверинцев. 2-е, испр. изд. – Киев : Дух і Літера, 2001. – 460 с.
3. Аверкий (Таушев, архиеп.). Апокалипсис или откровение святого Иоанна Богослова // Азбука веры [сайт]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Averkij_Taushev/apokalipsis-ili-otkrovenie-svyatogo-ioann-bogoslova/ (дата обращения: 15.09.2025).
4. Агапкина, Т. А. Примета / Т. А. Агапкина, О. В. Белова // Славянские древности: этнолингв. словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого; Ин-т славяноведения РАН. – М. : Межд. отношения, 2009. – Т. 4. – С. 279-280.
5. Алексеева, Н. В. Архетип богатыря и его трансформация в романе В. П. Астафьева «Прокляты и убиты» / Н. В. Алексеева, К. В. Соломенцева // Вестник Вятского государственного университета. – 2012. – № 4-2. – С. 98-102.
6. Архангельская, А. М. Семантика дороги во фразеологии славянских языков: соотношение сакрального и профанного / А. М. Архангельская // OPERA SLAVICA. – 2015. – Т. XXV. – № 4. – С. 3–17.
7. Астафьев, В. П. Пастух и пастушка: повести, рассказы / В. П. Астафьев. – М. : Издательство «Э», 2017. – 640 с.
8. Астафьев, В. П. Собрание сочинений : в 15 т. / В. П. Астафьев. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 3 : Пастух и пастушка. Рассказы. – 464 с.
9. Астафьев, В. П. Последний поклон: повесть в рассказах / В. П. Астафьев. – М.: Эксмо, 2006. – 848 с.
10. Афанасьев, А. Н. Мифы древних славян / А. Н. Афанасьев. – М. : РИПОЛ Классик, 2014. – 285 с.

11. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов : в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М. : Изд-во. К. Солдатенкова, 1865. – Т. 1. – 800 с.
12. Афанасьев, А. Н. Ярило / А. Н. Афанасьев // Древо жизни. – М. : Современник, 1982. – 1982 с.
13. Бакланова, Т. И. Народная художественная культура / Т. И. Бакланова, Г. П. Блинова, О. А. Блох ; под ред. Т. И. Баклановой, Е. Ю. Стрельцовой. – М. : Изд-во МГУКИ, 2000. – 344 с.
14. Бальмонт, К. Д. Слово о полку Игореве / К. Д. Бальмонт // Слово о полку Игореве. – Л. : Советский писатель. Ленингр. отделение, 1967. – С. 166-176.
15. Белова, О. В. Разрыв-трава / О. В. Белова // Славянские древности: энолингв. словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого; Ин-т славяноведения РАН. – М. : Межд. отношения, 2009. – Т. 4. – С. 396-397.
16. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета Канонические / в рус. пер. с парал. местами и прил. – М. : Рос. библиотечное изд-во, 1994. – 935, XXXIV с.
17. Бобкова, Ю. Г. Символика воды в текстах ранних произведений В. П. Астафьева / Ю. Г. Бобкова // Астафьевские чтения. – Пермь, 2004. – Вып. 2. – С. 27-32.
18. Большакова, А. Ю. «Современная пастораль» В. П. Астафьева: опыт интертекстуального прочтения / А. Ю. Большакова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2021. – № 69. – С. 226-244.
19. Большакова, А. Ю. Книга как жанр: средневековая традиция в русской прозе XX века (В. П. Астафьев, Ф. А. Абрамов) / А. Ю. Большакова // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2021. – № 4. – С. 123-130.

20. Большакова, А. Ю. Нация и менталитет: феномен деревенской прозы XX века / А. Ю. Большакова. – М. : Комитет Правительства Москвы, 2000. – 300 с.

21. Большакова, А. Ю. Средневековая традиция в прозе В. П. Астафьева: жанр и цикл / А. Ю. Большакова // Проблемы исторической поэтики. – 2020. – Т. 18, № 1. – С. 342–366.

22. Букаты, Е. М. Мотив гибели в воде в «Последнем поклоне» В. П. Астафьева / Е. М. Букаты // Феномен В. П. Астафьева в общественно-культурной и литературной жизни конца XX века : сб. материалов I Межд. науч. конф., посв. творчеству В. П. Астафьева (Красноярск, 7-9 сентября 2004 г.) / Краснояр. гос. ун-т ; отв. ред. Г. М. Шленская. – Красноярск, 2005. – С. 78-83.

23. Букаты, Е. М. Поэтика художественного пространства в прозе В. П. Астафьева: «Последний поклон», «Царь-рыба», «Прокляты и убиты» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. М. Букаты. – Томск, 2002. – 197 с.

24. Булгаков, С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения / С. Н. Булгаков. – М. : Республика, 1994. – 415 с.

25. Булгаков, С. Н. Софийность хозяйства / С. Н. Булгаков // Булгаков, С. Н. Философия хозяйства. – М. : Ин-т рус. цивилизации, 2009. – С. 172-197.

26. В. П. Астафьев: pro et contra, антология / сост., вступ. статья, комментарии Н. С. Цветовой. – СПб. : Изд-во РХГА, 2024. – 800 с.

27. Валенцова, М. М. Полесская традиция о сновидениях / М. М. Валенцова // Сны и видения в народной культуре / сост. О. Б. Христофорова ; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. – М. : Изд-во РГГУ, 2002. – С. 44-54.

28. Валиева, Г. М. Рефлексия как основа образотворчества в системе чеховской прозы : автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Г. М. Валиева. – СПб., 1992. – 20 с.

29. Вахитова, Т. М. Повествование в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба» / Т. М. Вахитова. – М. : Высшая школа, 1988. – 68 с.

30. Виноградова, Л. Н. Иван Купала / Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая // Славянские древности : энолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого ; Ин-т славяноведения РАН. – М. : Межд. отношения, 1999. – Т. 2 : Д (Давать) - К (Крошки). – С. 363-368.

31. Герасимова, Р. Е. Функции народной игры как неотъемлемого элемента праздничных обрядов / Р. Е. Герасимова, О. В. Янковская // Форум молодых ученых. – 2017. – № 6. – С. 538-541. – URL : <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=29905936> (дата обращения: 21.03.2025).

32. Голева, Т. В. Образы коня, быка и коровы в представлениях коми-пермяков / Т. В. Голева // Труды Камской археолого-этнографической экспедиции. – 2009. – № 6. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-konya-byka-i-korovu-v-predstavleniya-h-koми-permyakov> (дата обращения: 22.11.2025).

33. Гончаров, П. А. Сказочно-мифологические истоки «Царь-рыбы» В. П. Астафьева / П. А. Гончаров, П. П. Гончаров // Пушкинские чтения. – 2011. – № 16. – С. 204-210.

34. Гончаров, П. А. Творчество В. П. Астафьева в контексте русской прозы 1950–1990-х годов : монография / П. А. Гончаров. – М. : Высш. шк., 2003. – 384 с.

35. Гончаров, П. А. Творчество В. П. Астафьева в контексте русской прозы второй половины XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / П. А. Гончаров. – Тамбов, 2004. – 46 с.

36. Гончаров, П. П. «Царь-рыба» В. П. Астафьева: жанровая и композиционная функция образа Сибири : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / П. П. Гончаров. – Тамбов, 2007. – 24 с.

37. Гордеева, Е. М. «Современная пастораль» В. П. Астафьева: от повести «Пастух и пастушка» к киносценарию «Помню тебя» / Е. М. Гордеева // Вестник

Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2015. – № 3 (31). – С. 77-87.

38. Григорьев, С. В. Игра и праздник: тезаурус по празднично-игровой культуре / С. В. Григорьев, А. С. Фролов. – М. : Московия, 2006. – 204 с.

39. Грицай, Л. А. Сопоставление мифологем «Мать» и «Отец» в русской и карельской фольклорной традиции / Л. А. Грицай // Грани познания. – 2013. – № 6 (26). – С. 118-129.

40. Груздева, Ю. А., Гумерова, Л. Р. Мифологические образы в структуре произведения В. Астафьева «Царь-рыба» / Ю. А. Груздева, Л. Р. Гумерова // Поволжский педагогический поиск. – 2015. – № 4 (14). – С. 39-41. – URL : <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=27021034> (дата обращения: 12.03.2025).

41. Гуси-лебеди [Тексты сказок]. – № 113 // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. – М. : Наука, 1984–1985. – Т. 1. 1984. – С. 147-148.

42. Дегтярева, В. В. Мифологемы водного мира в творчестве В. П. Астафьева / В. В. Дегтярева // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. – 2010. – № 2. – С. 214-219.

43. Дусалина, Л. А. Миф и сказка в рассказе В. Астафьева «Далекая и близкая сказка» / Л. А. Дусалина // News of science and education. – 2018. – № 10. – С. 65-67. – URL : <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=35779699> (дата обращения: 17.03.2025).

44. Дядюн, С. Д. Образ сироты в фольклорной картине мира народа ханты / С. Д. Дядюн // Вестник угроведения. – 2017. – № 1 (28). – С. 58-64.

45. Ершов, П. П. Конек-Горбунок / П. П. Ершов. – Свердловск: Среднеуральское кн. изд-во, 1972. – 62 с.

46. Ефремова, Т. Ф. Рюха / Т. Ф. Ефремова // Современный толковый словарь русского языка : в 3 т. – М. : АСТ, Астрель, Харвест, 2006. – Т. 3. – С. 166.

47. Жданова, Т. В. Значение образа моря в «Слове о полку Игореве» / Т. В. Жданова // Наука молодых – будущее России : сб. науч. статей 2-й Межд.

науч. конф. перспективных разработок молодых ученых (Курск, 13-14 декабря 2017 г.) / отв. ред. А. А. Горохов. – Курск, 2017. – Т. 3. – С. 209-213. – URL : <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=31738687> (дата обращения: 14.10.2025).

48. Железова, О. В. Повесть В. П. Астафьева «Последний поклон» в современных литературоведческих исследованиях / О. В. Железова // Филология и культура. – 2020. – № 1 (59). – С. 177-182.

49. Жития святых по изложению свт. Димитрия Ростовского // Азбука веры [сайт]. – URL : https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij /zhitija-svjatykh/ (дата обращения: 08.05.2019).

50. Жуков, А. В., Комогорцев, А. Ю., Непомнящий, Н. Н. Рожденные Змеедовой: хтонические тотемы славян и скифов / А. В. Жуков, А. Ю. Комогорцев, Н. Н. Непомнящий // Люди и динозавры. – М. : ДиректМедиа, 2019. – С. 214-226.

51. Жуковский, В. А. Сочинения : в 3 т. / В. А. Жуковский ; сост. И. М. Семенко. – М. : Худож. лит., 1980. – Т. 3: Сказки. Эпос. Художественная проза. Критика. Письма. – 621 с.

52. Заболоцкий, Н. А. Собрание сочинений : в 3 т. / Н. А. Заболоцкий. – М. : Худож. лит., 1984. – Т. 2 : Переводы. – 463 с.

53. Залыгин, С. П. И снова о войне / С. П. Залыгин // Новый мир. – 2001. – № 3. – С. 11-17.

54. Змеевики // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. Т. 9: Евклид – Ибсен. – М. : Совет. энциклопедия, 1972. – 624 с.

55. Золотницкий, Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях / Н. Ф. Золотницкий. – М.: Абрис/ОЛМА, 2017. – 360 с.

56. Золотухина, О. Ю. Религиозный поиск В. П. Астафьева в контексте творческой эволюции писателя : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / О. Ю. Золотухина. – Абакан, 2010. – 26 с.

57. Зубков, В. А. «...Отзвучала ее печаль по мне...» (Тема любви в повести В. Астафьева «Пастух и пастушка») / В. А. Зубков // Классика и современность: проблемы изучения и обучения : материалы XIV науч.-практ. конф. словесников. – Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 2009. – С. 92-100.

58. Ибатуллина, Г. М. Архетипический сюжет инициации в рассказе В. П. Астафьева «Далекая и близкая сказка» / Г. М. Ибатуллина // Проблемы исторической поэтики. – 2022. – Т. 20, № 1. – С. 339–359. – URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1645345992.pdf (дата обращения: 18.02.2025).

59. Ибатуллина, Г. М. Каббалистический миф и его интерпретация в повести А. Куприна «Суламифь» / Г. М. Ибатуллина // Доклады Башкирского университета. – 2017. – Том 2, № 2. – С. 287-292. – URL : <https://elibrary.ru/item.asp?id=30683910> (дата обращения: 11.10.2025).

60. Ибатуллина, Г. М. Миф и символ в эротологической трилогии А. И. Куприна: «Гранатовый браслет», «Олеся», «Суламифь» / Г. М. Ибатуллина. – М. : ООО «Директ-Медиа», 2023. – 84 с.

61. Ибатуллина, Г. М. Мифологема Валькирии в повести В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» / Г. М. Ибатуллина // Художественный текст: проблемы чтения и понимания в современном обществе : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. (с межд. участием), посв. 80-летию СФ БашГУ (Стерлитамак, 02-03 ноября 2020 года). – Стерлитамак : Изд-во СФ БашГУ, 2020. – С. 40-43. – URL : <https://www.elibrary.ru/item.asp?edn=qlupus> (дата обращения: 22.12.2025).

62. Ибатуллина, Г. М. Мифологема Эрос – Логос и ее смыслопорождающие функции в повести А. Куприна «Гранатовый браслет» / Г. М. Ибатуллина // Сибирский филологический журнал. – 2009. – №. 2. – С. 85-92.

63. Ибатуллина, Г. М. Образно-смысловые парадигмы софийного мифа в повести А.И. Куприна «Гранатовый браслет» / Г. М. Ибатуллина // Вестник Удмуртского университета. –2015. – № 2. – С. 141-145.

64. Ибатуллина, Г. М. Сквозь призму образа: художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX – XX веков / Г. М. Ибатуллина. – М. : Берлин : ООО «Директмедиа Паблишинг», 2017. – 320 с.

65. Ибатуллина, Г. М. Солярно-хтонический миф в рассказе В. П. Астафьева «Зорькина песня» / Г. М. Ибатуллина // Филологический класс. – 2025. – Т. 30. № 2. – С. 96-104.

66. Ибатуллина, Г. М. Тюркский текст в образно-смысловых парадигмах русской литературы: сквозь призму концепции Л. Н. Гумилева / Г. М. Ибатуллина // Гуманитарные научные исследования. – 2021. – № 11. – URL : <https://human.snauka.ru/2021/11/47365> (дата обращения: 11.07.2025).

67. Ибатуллина, Г. М. Художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX – XX вв. : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Г. М. Ибатуллина. – Ижевск, 2015. – 564 с.

68. Ибатуллина, Г. М. Архетипический сюжет инициации в рассказе В. П. Астафьева «Далекая и близкая сказка» / Г. М. Ибатуллина, М. В. Алексеенко // Проблемы исторической поэтики. – 2022. – Т. 20. – № 1. – С. 339–359.

69. Ибатуллина, Г. М. Миф и сказка в рассказе В. П. Астафьева «Мальчик в белой рубахе» / Г. М. Ибатуллина, М. В. Алексеенко // Проблемы исторической поэтики. 2025. Т. 23. № 2. С. 281–302.

70. Иванов, В. В. Карна и Желя / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. – М. : Совет. энциклопедия, 1980. – Т. 1. – С. 511.

71. Иванов, В. В. Верх и низ / В. В. Иванов // Мифы народов мира: энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Совет. энциклопедия, 2008. – С. 192-193.

72. Иванов, В. В. Иван Дурак / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Совет. энциклопедия, 1990. – С. 225-226.

73. Исаева, М. В. Мифологическая семантика цвета у древних славян / М. В. Исаева // Первые Лойфмановские чтения: Аксиология научного познания: материалы Всерос. науч. конф. (Екатеринбург, 10-11 марта 2005 г.). – Екатеринбург : Изд-во Урал. университета, 2006. – Вып. 3. – С. 198-203.

74. Калимуллин, Н. И. Особенности мифопоэтики детства в книге В. Астафьева «Последний поклон» / Н. И. Калимуллин // Современное общество, образование и наука : сб. науч. тр. по материалам Межд. науч.-практ. конф. : в 5 ч. (Тамбов, 31 июля 2013 г.). – Тамбов: Консалтинговая компания Юком, 2013. С. 71–73.

75. Калинина, Е. Л. Особенности реализации концепта «помочь» в рассказе В. П. Астафьева «Осенние грусти и радости» / Е. Л. Калинина // Мир науки. Социология, филология, культурология. – 2022. – Т. 13. – № 1. – URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/48FLSK122.pdf> (дата обращения: 15.10.2024).

76. Калинина, Е. Л. Символическое и конкретное в природных образах рассказов В. П. Астафьева / Е. Л. Калинина // Art Logos. Языкознание и литературоведение. – 2021. – № 4. – С. 56-66.

77. Канева, Т. С. Народно-певческая культура Овсянки: опыт комментирования песенных цитат «Последнего поклона» В. П. Астафьева / Т. С. Канева // Традиционная культура. – 2024. – Т. 25. – № 2. – С. 122-136. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_68518274_66487252.pdf (дата обращения: 18.02.2025).

78. Караева, Н. К. Оппозиция герой – преступник в контекстах литературы и культуры / Н. К. Караева, Г. М. Ибатуллина // Современные научные исследования и инновации. – 2023. – № 11. – URL : <https://web.snauka.ru/issues/2023/11/101105> (дата обращения: 11.04.2025).

79. Ковтун, Н. В. Утопия В. Астафьева / Н. В. Ковтун // Литературные направления и течения в русской литературе XX в. : сб. статей. – СПб.: Филол. ф-т СПбГУ. – 2005. Вып. 2. Ч. 2. – С. 13-23.

80. Ковтун, Н. В. Художественный язык современной военной прозы («Пастух и пастушка» В. Астафьева, «Знак беды» В.Быкова) / Н. В. Ковтун // Современная русская литература на грани веков. : сб. науч. статей. – СПб. : СПбГУ. – 2006. Вып. 5. – С. 19-37.

81. Ковтун, Н. В. Нравственные максимы в повести В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» / Н. В. Ковтун // IV Астафьевские чтения: Национальное и региональное в русском языке и литературе: материалы Всерос. конф. / под ред. К. В. Анисимова. – Красноярск : Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева, 2007. – С. 81-104.

82. Ковтун, Н. В. Природа и религия как основа жизненного уклада в повести В. Астафьева «Стародуб» / Н. В. Ковтун // Вестник ТГУ. Филология. 2009. – № 1 (5). – С. 71-83.

83. Ковтун, Н. В. Русская традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика / Н. В. Ковтун. – Красноярск: Сибир. федер. ун-т, – 2013. – 352 с.

84. Ковтун, Н. В. В. Астафьев и современный традиционализм: pro et contra / Н. В. Ковтун // Эхо Астафьева: актуальность творческого наследия (к 100-летию со дня рождения писателя) : сб. статей / отв. ред. Н. В. Ковтун. – СПб. : Изд-во РХГА, 2024. – С. 5-22.

85. Козина, Т. Н. Христианские архетипы в русской ментальности : на материале художественно-литературной практики рубежа 1990 - 2000-х годов : автореф. дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / Т. Н. Козина. – Саранск, 2012. – 39 с.

86. Козьякова, М. И. Мифологема дня и ночи: эстетика метаморфоз / М. И. Козьякова // Вестник МГУКИ. – 2021. – 4 (102). – С. 68-79. – URL : <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=48219120> (дата обращения: 04.08.2025).

87. Крикливец, Е. В. Мифологическое пространство-время в повестях В. Астафьева и В. Козько: топос дороги / Е. В. Крикливец // Вестник Витебского государственного университета имени П. М. Машерова. – 2010. – № 1 (55). – С. 86-90. – URL : <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=13071252> (дата обращения: 17.03.2025).

88. Круглый год: Русский земледельческий календарь / сост., вступ. ст. и примеч. в тексте А. Ф. Некрыловой. – М. : Правда, 1991. – 493 с.

89. Кузнецов, Ф. Ф. Истинная земля Виктора Астафьева: переключки эпох / Ф. Ф. Кузнецов. – М. : Совет. Россия, 1980. – 384 с.

90. Курбатов, В. Я. Миг и вечность: размышления о творчестве В. П. Астафьева / В. Я. Курбатов. – Красноярск : Краснояр. кн. изд-во, 1983. – 150 с.

91. Лапта // Большая Советская энциклопедия : в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М. : Совет. энциклопедия, 1973. – Т. 14 : Куна - Ломами. – 164 с.

92. Левкиевская, Е. Е. Дорога / Е. Е. Левкиевская // Славянские древности: этнолингв. словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого ; Ин-т славяноведения РАН – М. : Межд. отношения, 1999. – Т. 2 : Д (Давать) - К (Крошки). – С. 124-129.

93. Левкиевская, Е. Е. Духи локусов / Е. Е. Левкиевская // Славянские древности: этнолингв. словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого ; Ин-т славяноведения РАН. – М. : Межд. отношения, 1999. – Т. 2: Д (Давать) – К (Крошки). – С. 155-157.

94. Левкиевская, Е. Е. Ведьма / Е. Е. Левкиевская // Мифы русского народа. – М.: АСТ, Астрель, 2000. – С. 357-379.

95. Левкиевская, Е. Е. Змей / Е. Е. Левкиевская // Славянская мифология: энциклопедический словарь. 2-е изд. – М. : Межд. отношения, 2002. – С. 185–187.

96. Лейдерман, Н. Л. Человек и хаос войны: повесть «Пастух и пастушка», роман «Прокляты и убиты» / Н. Л. Лейдерман. – 2001. – URL : <http://litmisto.org.ua/?p=3707> (дата обращения: 25.05.2021).

97. Лихачев, Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени : монография / Д. С. Лихачев. – Л. : Худож. Лит., 1978. – 360 с.

98. Лихачев, Д. С. Золотое слово русской литературы / Д. С. Лихачев // Слово о полку Игореве / вступит. статья и подготовка древнерус. текста Д. С. Лихачева ; сост. и коммент. Л. Дмитриева. – М. : Худож. лит., 1983. – С. 3-20.

99. Логинов, К. К. Традиционный жизненный цикл русских Водлозерья: обряды, обычаи и конфликты : монография / К. К. Логинов ; Российская акад. наук, Карельский науч. центр, Ин-т яз., лит. и истории, Ун-т Дмитрия Пожарского. – М. ; Петрозаводск : Русский фонд содействия образования и науке ; Ун-т Дмитрия Пожарского, 2010. – 412 с.

100. Лосев, А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 480 с.

101. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Из ранних произведений / вступ. ст. и отв. ред. А. А. Тахо-Годи ; сост. и подгот. текста И. И. Маханьковой. – М. : Правда, 1990. – 656 с.

102. Луция, дева и мученица Сиракузская // URL : <http://www.christusimperat.org/ru/node/5060> (дата обращения: 08.05.2019).

103. Макрушина, Ю. А. Архетипический образ бабушки в «Последнем поклоне» В. П. Астафьева / Ю. А. Макрушина // Мировая литература глазами современной молодежи. – Магнитогорск, 2016. – С. 44-47.

104. Матыушова, З. Лирическая тональность прозы «Последний поклон» Виктора Астафьева / З. Матыушова // Новая русистика. – 2023. – № 2. – С. 5-14. – URL : <https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/NR2023-2-01.pdf> (дата обращения: 18.02. 2025).

105. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 2000. – 407 с.
106. Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе / Е. М. Мелетинский. – М. : Издат. центр Рос. гос. гуманитар. ун-та, 2001. – 168 с.
107. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Большая российская энциклопедия, Дрофа, 2008. – 1390 с.
108. Михайлов, М. Л. Русские сказки для детей / М. Л. Михайлов. – URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003567078/?ysclid=mmt16l93mt50430090 2 (дата обращения: 14.01.2025).
109. Народные игры // Этнопсихологический словарь / под ред. В. Г. Крысько и др. – М. : МПСИ. В.Г. Крысько, 1999. – С. 223.
110. Насонова, А. В., Полева, Е. А. Приемы создания образа персонажа-ребенка в книге В. Астафьева «Последний поклон» / А. В. Насонова, Е. А. Полева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2023. Вып. 1 (225). – С. 113-122.
111. Неверович, Г. А. Архетипическая мифологема «свой / чужой / другой» в художественном мире детства деревенской прозы (В. П. Астафьев «Далекая и близкая сказка») / Г. А. Неверович // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 4 (58). Ч. 2. – С. 33-35. – URL : https://elibrary.ru/download/elibrary_25594097_20144174.pdf (дата обращения: 18.02.2025).
112. Неверович, Г. А. Музыкальный код детства в рассказе В. П. Астафьева «Далекая и близкая сказка» / Г. А. Неверович // Творчество В. П. Астафьева в контексте мировой культуры : материалы Всерос. конф. с межд. участием (Красноярск, 26-27 апр. 2012 г.) / отв. ред. А. М. Ковалева. – Красноярск : Изд-во КГПУ, 2012. – С. 267-272.

113. Непомнящих, Н. А. Мифологема реки в прозе писателей – представителей коренных народов Севера и Сибири / Н. А. Непомнящих // Сибирский филологический журнал. – 2023. – № 1. – С. 204–217.
114. Норман, Генри. Огонь / Генри Норман // Словарь универсальных символов, основанных на принципе ключа к знаниям = Dictionnaire des symboles universels basés sur le principe de la clef de la connaissance (фр.). – Dervy, 2007. – Vol. 3. – P. 224–233.
115. Нуруллаев, А. Д. Мифопоэтическая основа образа тайги в творчестве В. П. Астафьева / А. Д. Нуруллаев // МНСК-2017: материалы 55-й Межд. науч. студ. конф. – Новосибирск : Новосиб. Национ. исследовательский гос. ун-т, 2017. – С. 47-49.
116. Ончуков, Н. Е. Северные сказки : сб. Н. Е. Ончукова. / Н. Е. Ончуков. – Санкт-Петербург : Тип. А. С. Суворина, 1909. – 646 с. // URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003760859/?ysclid=mmt30mf2uf485950740 (дата обращения: 03.03.2025).
117. Осьмухина, О. Ю. Мифопоэтический контекст книги В. О. Пелевина «Ананасная вода для прекрасной дамы» / О. Ю. Осьмухина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2026. – Т. 19. – № 2. – С. 553–559.
118. Отин, Г. Ф. Развитие интеллекта через игру с древнейших времен до современности / Г. Ф. Отин // Scientific achievements of the third millennium. – LJournal, 2017. – С. 43-48.
119. Пантелеева, А. Ф. Нам бы вернуться к его высоте / А. Ф. Пантелеева // Река жизни Виктора Астафьева (по страницам публикаций) / сост. В. Г. Швецова. – Красноярск : ИПЦ «КАСС», 2010. – С. 3-31.
120. Панченко, А. М. Русская культура в канун Петровских реформ / А. М. Панченко. – Л. : Наука, 1984. – 205 с.

121. Перевалова, С. В. Повесть В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» как «современная пастораль» / С. В. Перевалова // Русская словесность. – 2005. № 3. – С. 2-8.
122. Петриченко, Е. Н. Символика образов в повести В. П. Астафьева / Е. Н. Петриченко // Литература в школе. – 2009. – № 6. – С. 36-38.
123. Плеханова, И. И. Вечная женственность в природно-социальной концепции В. Астафьева (на материале повестей «Пастух и пастушка», «Обертон») / И. И. Плеханова // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия: монография / отв. ред. Н. В. Ковтун. – М. : Флинта: Наука, 2016. – С. 219.
124. Полонский, В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / В. В. Полонский; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН; отв. ред. В. А. Келдыш. – М. : Наука, 2008. – 285 с.
125. Прокопенко, Н. М. Жанр пасторали и его актуализация в рассказах и повестях В.П. Астафьева 1960-1980-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Н. М. Прокопенко. – Ишим., 2010. – 195 с.
126. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1946. – 340 с.
127. Пропп, В. Я. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.
128. Ревенко, И. В. Реализация составляющих концепта «Дом» в «Последнем поклоне» В. П. Астафьева / И. В. Ревенко // Вестник КГПУ им. В. П. Астафьева. – 2017. – № 4 (42). – С. 168-177.
129. Рейтенфельс, Яков. Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козьме третьему о Московии : Падуя, 1680 г. : Изданием книгопродавца Петра Мария Фрамботти : С разрешения старших / Яков Рейтенфельс ; с лат. пер. Алексей Станкевич ; печ. под наблюдением А. И. Станкевича. – М. : Тип. Об-ва распространения полез. кн., арендуемая В.И. Вороновым, 1905 (обл. 1906). – X,

228 с. – URL : https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003730118/ (дата обращения: 01.08.2025).

130. Ростовцев, Ю. А. Виктор Астафьев / Ю. А. Ростовцев. – М. : Молодая гвардия. – 2009. – вып. 1454 (1254). – 389 с.

131. Рыбаков, Б. А. Ремесло Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М. : Изд-во АН СССР, 1948. – 792 с.

132. Садова, Т. В. Структурно-семантические характеристики устного сновидческого рассказа / Т. В. Садова // Практики и интерпретации. – 2016. Т. 1(4). – С. 273-284.

133. Сигов, В. К. Советская героико-патриотическая проза в Китае : рецепция, типология влияния на литературу и искусство Китая второй половины XX века / В. К. Сигов, Ван Цзяоцзяо, Ци Хаймань. – М. : Шанс, 2025. – 214 с.

134. Синявский, А. Д. Иван-дурак: очерк русской народной веры / А. Д. Синявский. – М. : Аграф, 2001. – 464 с.

135. Скородумова, Я. А. Функции диалектной лексики в автобиографической прозе В. П. Астафьева / Я. А. Скородумова // Молодой ученый. – 2014. – № 18 (77). – С. 823-824.

136. Славянская мифология : энциклопедический словарь : А-Я / РАН. Ин-т славяноведения ; отв. ред. С. М. Толстая. – 2. изд., испр. и доп. – М. : Межд. отношения, 2002. – 509 с.

137. Славянские древности: этнолингв. словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Межд. отношения, 2012. – Т. 5: С (Сказка) – Я (Ящерица). – С. 462-466.

138. Слово о полку Игореве. – СПб. : СЗКЭО, 2024. – 144 с.

139. Смирнова, А. И. Астафьеведение сегодня: актуальные проблемы изучения / А. И. Смирнова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2010. Вып. 9. – С. 136-140.

140. Смирнова, А. И. В. П. Астафьев и музыка / А. И. Смирнова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2013. – Вып. 12. – С. 14-19.
141. Смирнова, А. И. Локус дома в художественном мире В. П. Астафьева / А. И. Смирнова // Феномен В. П. Астафьева как регионально-национальное самосознание эпохи» / отв. ред. А. М. Ковалева. – Красноярск : КГПУ, 2017. – С. 81-93.
142. Соколова, В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов XIX – начало XX в. / В. К. Соколова ; АН СССР, Ин-этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – М. : Наука, 1979. – 286 с.
143. Соколова, З. П. Культ животных в религиях / З. П. Соколова ; отв. ред. В. Н. Васильев. – М. : Наука, 1972. – 213 с.
144. Соколова, Л. В. Жля / Л. В. Соколова // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) ; отв. ред. О. В. Творогов. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. – Т. 2 : Г – И. – С. 187-190.
145. Соколова, Л. В. Каким «рукавом» утирала Ярославна кровавые раны Игоря (К вопросу о поэтике «Слова о полку Игореве») / Л. В. Соколова // Проблемы исторической поэтики. – 2019. – Т. 17. – № 4. – С. 7-41.
146. Соколова, Л. В. Плач Ярославны / Л. В. Соколова // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) ; отв. ред. О. В. Творогов. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1995. – Т. 4 : П – Слово. – С. 109-116.
147. Стадниченко, В. А. Поэтика видений в «Затесях» В. П. Астафьева / В. А. Стадниченко // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. – 2018. – № 5. – С. 91-101.
148. Стойнев, А. Костенурка / Анани Стойнев, Димитър Попов, Маргарита Василева, Рачко Попов // Българска митология. Енциклопедичен речник. – София : изд. Захари Стоянов, 2006. – С. 165.

149. Телегин, С. М. Русский мифологический роман / С. М. Телегин. – М. : Компания Спутник, 2008. – 352 с.
150. Телегин, С. М. Ступени мифореставрации. Из лекций по теории литературы / С. М. Телегин. – М. : Компания Спутник, 2006. – 376 с.
151. Толковый словарь русского языка : в 4 т. / сост. Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский ; ред. Д. Н. Ушаков. – М. : Совет. энциклопедия, 1935–1940. – 1424 с.
152. Толстая, С. М. Образ мира в тексте и ритуале / С. М. Толстая ; РАН, Ин-т славяноведения, Ун-т Дмитрия Пожарского. – М. : Ун-т Дмитрия Пожарского, 2015. – 527 с.
153. Толстая, С. М. Мифология и магия имени в славянской народной традиции / С. М. Толстая // Opera Slavica. – 2002. – Vol. 12. – Iss. 4. – Pp. 1-9.
154. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс: Культура, 1995. – 624 с.
155. Топоров, В. Н. Странный Тургенев : Четыре главы / В. Н. Топоров; Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исслед. – М. : РГГУ, 1998. – 188 с.
156. Тростина, М. А. Архетип коровы-кормилицы в фольклоре русских и мордвы / М. А. Тростина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 12 (90). – Ч. 1. – С. 62-65.
157. Трубецкой, Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке / Е. Н. Трубецкой // Смысл жизни. – М. : Ин-т русской цивилизации, 2011. – 656 с.
158. Тюпа, В. И. Пограничные состояния в литературном нарративе / В. И. Тюпа // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2019. – № 2. – С. 10-18.

159. Тюпа, В. И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов / В. И. Тюпа // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы» : от сюжета к мотиву / РАН, Сибир. отд-ние. Ин-т филологии. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 1996. – С. 16-23.

160. Тютчев, Ф. И. Полное собрание стихотворений / Ф. И. Тютчев. – Л. : Совет. писатель, 1987. – 448 с.

161. Флоренский, П. А. Имена / П. А. Флоренский. – Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 2000. – 439 с.

162. Флоренский, П. А. Столп и утверждение Истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах / П. А. Флоренский. – М. : Академический проект: Гаудеамус, 2012. – 905 с.

163. Фомина, Е. Г. Женские архетипы в «Последнем поклоне» В. П. Астафьева / Е. Г. Фомина // Юбилейные Астафьевские чтения: писатель и его эпоха / отв. ред. А. М. Ковалева. – Красноярск: Изд-во КГПУ им. В. П. Астафьева, 2009. – Вып. 5. – С. 107-112.

164. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг ; подгот. текста, общ. ред. и послесл. Н. В. Брагинской. – М. : Лабиринт, 1997. – 445 с.

165. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М. : Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.

166. Хасанова, Г. Ф. Фольклорная традиция и традиция древнерусской литературы во взаимодействии с державной традицией в военной прозе конца 1950-х – середины 1980-х годов / Г. Ф. Хасанова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 89. – С. 286-289.

167. Хрящева, Н. П. «Ода русскому огороду» В. П. Астафьева : «драматизация» как основа жанрового синтеза / Н. П. Хрящева // Сибирская

идентичность в зеркале литературного текста: тропы, топосы, жанровые формы XIX–XXI веков. – М. : Флинта, 2016. – С. 297-312.

168. Цветова, Н. С. Над миром властвует смерть: к творческой истории повести В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» / Н. С. Цветова // Литература в школе. – 2009. – № 3. – С. 17-20.

169. Цзяоцзяо, В. Чувство Родины, мотивы смерти и спасения в военной прозе В. П. Астафьева и Мо Яня / В. Цзяоцзяо, В. К. Сигов // Литература в школе. – 2024. – № 3. – С. 40-54.

170. Чалмаев, В. А. Исповедальное слово Виктора Астафьева / В. А. Чалмаев // Литература в школе. – 2005. – № 5. – С. 10-15.

171. Черепанова, О. А. Единство пространства, времени и духа (еще раз о концепте пути в русской ментальности и языке / О. А. Черепанова // Культурная память в древнем и новом слове. – СПб. : СПбГУ, 2005. – С. 170-174.

172. Черных, В. В. Культ огня в мировоззренческой основе народов Древней Руси / В. В. Черных // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Политология. Религиоведение. – 2007. – № 1. – С. 275-284.

173. Чжан, Шумин. Библейские мотивы в повести В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» / Чжан Шумин // Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды. – 2016. – № 3 (58). – С. 38-41.

174. Шаронова, Е. А. О некоторых особенностях фольклорно-мифологического мировидения / Е. А. Шаронова // Русский фольклор Мордовии в контексте отечественной культуры: сб. материалов Всерос. науч. конф. (Пятые всероссийские научно-педагогические чтения) / отв. ред. О. Ю. Осьмухина. – Саранск : Нац. исследовательский Мордов. гос. ун-т им. Н. П. Огарёва, 2021. – С. 150-157.

175. Шипфлингер, Т. София – Мария. Целостный образ творения / Т. Шипфлингер. – М. : Гнозис Пресс – Скарабей, 1997. – 400 с.

176. Шлома, Е. С. Материнское начало в прозе В. П. Астафьева : дис. ... канд. филол. наук / Е. С. Шлома: 10.01.01. – М., 2012. – 202 с.
177. Шлома, Е. С. Поэтика природных микромиров в прозе В. П. Астафьева / Е. С. Шлома // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – 2011. – № 2. – С. 157-162.
178. Энциклопедический словарь / под ред. проф. И. Е. Андреевского. – СПб. : Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1903. – Т. 37а : Ходский – Цензура. – URL : https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003924186/ (дата обращения: 22.11.2023).
179. Эхо Астафьева : актуальность творческого наследия (к 100-летию со дня рождения писателя) / отв. ред. Н. В. Ковтун. – СПб. : РХГА, 2024. – 264 с.
180. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.
181. Юнг, К. Г. О современных мифах / К. Г. Юнг. – М. : Практика, 1994. – 251 с.
182. Якуб, С. К. Горелки / С. К. Якуб // Вспомним забытые игры. – М. : Дет. лит., 1988. – 159 с.
183. Ян Чжэн. «Последний поклон» В. П. Астафьева : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ян Чжен. – М., 2012. – 26 с.
184. Яновский, Н. Н. Виктор Астафьев: очерк творчества / Н. Н. Яновский. – М.: Совет. писатель, 1982. – 270 с.
185. Ярматова, М. А. Символы животных в пословицах / М. А. Ярматова // Oriental renaissance: Innovative, educational, natural and social sciences. – 2024. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvoly-zhivotnyh-v-poslovitsah> (дата обращения: 17.12.2024).