

ния которого актуальны элементы «всемогущества», «воинственности», повелительности силами небесного и земного миров. С другой стороны, это, возможно, и Перун – верховный бог в древнерусской языческой мифологии, покровитель князя и его дружины, бог войны, который связан с громом и молнией. После принятия христианства на Руси некоторые элементы образа Перуна были перенесены на образ Ильи Пророка (Ильи Громовника). Среди орудий Перуна особо выделяются меч или сабля, ритуальные топоры-секиры, палицы. Когда Перун мечет камни и стрелы на землю, возникает гроза.

«Потревоженный» Бог в стихотворении Шукшина связан со стихийными природными силами, приведенными в движение сверхъестественным существом, которое в некотором смысле выступает как герой-помощник волшебных сказок: не случайно, думается, в руках у торопящихся всадников оказывается атрибут Перуна – топор. Вместе с тем топор оппозиционно противопоставляется евангельской символике – третьему элементу теургической картины мира у Шукшина. Имя Иисуса (*Исуса* в варианте стихотворения) непосредственно названо в тексте. Но противоборство языческого стихийно-неуправляемого («в тучах носился» – хаотического и непредсказуемого, сулящего, скорее, гибель, кару, чем надежду) и ветхозаветно-воинственного подкреплено весьма красноречивой эмблематичностью: топор и леска примут позицию противопоставления убийственного атрибута насилия и евангельской эмблемы, которая прочитывается как «сеть – христианское вероучение» в составе более крупного символа *рыбной* ловли (рыбы как символа Христа).

Наконец, очевидным претекстом для образа «носившегося» Бога является Ветхий Завет: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и дух божий *носился* над водою» (Бытие 1 : 2).

Взаимонаслоение, взаимопроникновение мотивов христианских и языческих (архаических) может быть обнаружено и при комментировании эпизода отрубания головы: для высокой христианской традиции этот сюжет неминуемо указывает на Евангельский рассказ об усекновении главы Иоанна Предтечи, однако культ святого наложился на Руси на раннюю обрядность Ивана Купалы. Для фольклорной традиции Иоанн Креститель приобрел солярные черты; у восточных славян он соединился с культом летнего бога Купалы, а день его рождения стал народным праздником с большим количеством унаследованных обрядов, связанных со сменой сезонов. Купальская обрядность, хорошо изученная отечественной фольклористикой, дает ключ к интерпретации яркого образа отрубленной головы, покотившейся в *анютины глазки*.

Латинское название этого растения – *Viola tricolor*, а народное название фиалки трёхцветной – Иван-да-Марья. В христианской культуре анютины глазки иногда связывают со Святой Троицей; средневековые христиане видели в цветке *всевидающее око*, а в треугольнике (образуемом в центре цветка) – три лица св. Троицы, берущие свое начало из всевидающего ока – Бога Отца. Согласно Вяч.Вс. Иванову и В.Н. Топорову, образ этого цветка отсылает к трансформационной мифологеме о борьбе Громовержца (Перуна) со змеей [2. С. 217–

243], что вновь возвращает нас к выявленной генетической связи текста Шукшина с языческой культурной моделью. По заключению исследователей, «Иван и Марья не только являются главными героями основного ритуала годового цикла славян, но и выступают в ряде трансформаций, относящихся к различным предметным сферам, что подчеркивает архетипическую важность этих персонажей в мифологической картине мира» [3]. Связь языческих и христианских представлений соприкасается во временной локализации: день усекновения главы Иоанна Предтечи 29 августа (11 сентября) в некоторой степени «атрибутирует» хронологический континуум шукшинского стихотворного сюжета.

Солярные представления частично декодируют и образ всадника в красной рубахе: в русских народных сказках основными временными рубежами являются рассвет, восход солнца и наступление ночи, эти рубежи связываются с образами трех всадников (белого, красного и черного), соответственно красный – начало дня, восход солнца.

Солнечная символика – как своеобразная метонимия самой казни – находима в сценарии неснятого фильма «Степан Разин» («Я пришел дать вам волю...»): «Странник, который отправляется на богомолье в Соловки, получает от Степана Разина тяжелый мешок в подарок монастырю:

– Помолись и за меня.

Проходит время, и странник переступает, наконец, порог монастыря:

– Вот, пришел помолиться за себя и за Степана Тимофеевича Разина. И дар от него принес.

– Какой дар? Его самого уже нет в живых. Казнен.

– Долго же я шел! – поразится странник и ползет в мешок за Степановым подношением, которое высоко поднимает над головой. Огромный золотой поднос, переливаясь и слепя глаза, превратится в солнце» [4. С. 213]. Этот эпизод, в некотором смысле, символизирует акт мистического воскресения Разина, «претворения» его в вечный символ жизненного и неистребимого начала, что напрямую соотносится с соответствующим мотивом шукшинского стихотворения.

В продолжение мифологических сопоставлений образа *анютиных глазок* укажем еще на ряд немаловажных параллелей, непосредственно объединяющих, казалось бы, разностоящие и даже кажущиеся на первый взгляд эклектичными элементы шукшинского стихотворения. А.Н. Афанасьев описал явление и функциональность так называемого «Перунова цвета», соотносимого по ряду признаков с традиционным иваном-дамарьей купальской обрядности [5. С. 699]. Этот цветок является ключом к затаенным сокровищам солнечного света («золота»). Важно и то, что, призывая Перуна пролить на землю дождь, славяне молили божество даровать им удачу в рыбной ловле, что еще раз косвенно подтверждает прочтение «леска» если не взамен, то в параллель «ласка». После принятия христианства устойчивость этого моления переадресовано апостолу Петру, который был рыбаком. Важно и то, что дарование удачи в рыбной ловле сопровождалось целым массивом хорошо сохранившихся и зафиксированных заклятий и заговоров, в которых прямо упоминается сеть;

при этом образность рыболовной снасти, волшебного цветка, являющегося «ключом» к изобилию, находится в одной и той же мифосюжетной плоскости. А.Н. Афанасьев отмечает: «Цвет-трава в руках Богородицы – нечистой силы» [5. С. 700–701].

Далее: Перунов цвет получает дополнительные смысловые наполнения: по весне этот чудесный цветок становится «низводителем слёз» – *плакун-травой*. Это растение, по Афанасьеву, зарождается «на обидящем месте» [5. С. 701], т.е. там, где проливалась кровь. Все эти элементы архаического мифа могут быть использованы для реконструкции замысла стихотворения Шукшина: помимо явной «кровавой» интенции (определённо соотносимой с «кровным законом» [6. С. 109–167] шукшинского Разина), тут имеет значение и преодоление «слезоточивой» традиции непрочитаваемым вне этого контекста двойным повторением «Мы улыбались, мы улыбались...», т.е. не поддавались «чарам» волшебного растения, шли против преград, преодолевая стихии и самих себя.

А.Н. Афанасьев приводит стих из *Голубиной книги*, который относит происхождение плакун-травы ко времени распятия Христа:

Мать Пречистая Богородица
По Иисусу Христу сильно плакала,
По своему сыну по возлюбленном,
Ронила слезы пречистье
На матушку на сырую землю...

[5. С. 701].

(Ср.: «Плачет русская мать перед Иисусом сладчайшим» Шукшина).

Чудесные растения-помощники, имеющие общую купальскую основу, необходимы для обнаружения спрятанных кладов, среди которых первенствующее положение занимают знаменитые «разинские клады». Согласно народным поверьям, сам Разин, не принятый землёй из-за своих грехов, день и ночь стережёт свои богатства, готовясь к новому своему «пришествию» в мир живых: «русское предание <...> связывает пробуждение Стеньки Разина с кончиной мира и беспощадным, кровавым побоищем, какое ожидается при этом всемирном событии...» [5. С. 723]. (Ср.: «Воскреси меня тоже, праведный Боже, Я приду поклониться твоей красоте, А потом тебя уничтожу» – так может говорить *сам атаман*, заранее зная о своей предначертанной беспощадной участи).

Может показаться довольно рискованной гипотеза об *обрядовой* сущности некоторых элементов шукшинского текста; между тем, некоторые отдельные наблюдения на другом материале позволяют по меньшей мере допустить такое предположение [7; 8. С. 61–66]. Во-первых, в стихотворении прямо показан элемент структуры заговорного текста – молитвенное вступление (молитва матери). Во-вторых, некоторые элементы текста можно интерпретировать как описание путешествия в иной, потусторонний мир (движение в неведомой цели, преодоление как природных, так и сверхъестественных преград). Затем – пребывание героя в неживом состоянии и переход его (или хотя бы попытка) во вновь живое (мотив *мертвой и живой воды* в широком понимании). Самый главный элемент – заклинание (пожелание) – текст явственно ненарративного харак-

тера, появление субъекта как актора (в виде падежных форм местоимения первого лица): «я испил... я приду... я хочу...» – в стихотворении Шукшина, тогда как первая часть текста маркирована последовательным «мы» («мы торопились...», «мы улыбались...», «несли мы...»). Заклинательная часть заговора нередко бывает основана на так называемом «двучленном параллелизме», следуя формуле «как – так»: если герой принес некие «жертвы» или перенес определённые потери, то теперь он просит (заклинает) так же «возвратить» ему часть функций. В нашем случае эта формула может быть реализована конструкцией «Я испил до конца свою чашу. → Сотвори невозможное, дерзкое чудо!».

Шукшин (через свою мать Марию Сергеевну) был знаком с заговорной традицией и практикой, о чем свидетельствуют его заметки из «Выдуманных рассказов», в частности запись «Письмо» (без вербализации заговорного обряда) [1. С. 202–203]. Таким образом, не лишено некоторых оснований предположение о присутствии в стихотворении Шукшина элементов магическо-религиозного текста как результата синкретизма книжно-церковных и народно-бытовых архаических представлений.

Как справедливо установлено исследователями, «фольклоризм Шукшина связан в первую очередь с расширением проблемы национального характера и национальной судьбы, с попытками ответить на главные вопросы бытия...» [9. С. 143].

Произведение В.М. Шукшина, довольно сложно поддающееся интерпретации, требующее применения различного, зачастую нетрадиционного для обычного комментирования, инструментария, тем не менее оставляет впечатление внутренней собранности, цельности и единства. И это при том, что, как показало его рассмотрение, в поэтике шукшинского текста происходят постоянные процессы перекодирования, определённые «сдвиги» (в статусном, иерархическом и т.д. позиционировании текста), переходы от книжно-закрепленного к устно-мифологическому уровню (и наоборот); «палимпсестовость» стихотворения позволяет одновременно сосуществовать этим пластам, не заменяя их, но придавая им взаимодополнительность. Между тем высокая степень погружённости в архаику позволяет говорить о ценности этого произведения. «Сложность» текста, тем не менее, может быть интерпретирована отчасти и как его «примитивизм» (но не примитивность), а структура как «дефектная», – и в таком прочтении нет ничего удивительного: шукшинский текст, как можно предполагать, относится к тому классу литературных явлений, который на русской почве явился попыткой «выхода» за пределы существующих «норм» и «традиций», *улавливанием* совершенно новых поэтических воплощений с опорой на наиболее архаические, зачастую ещё даже «доречевые», мифоконструкции и языковые установки. Подвижность границ между «простым» и «сложным» в такой парадигме текста является фактором равновесия, а постоянное преодоление этих границ создает динамическую модель восприятия. Шукшин как художник середины XX в., быть может, в наибольшей степени «подверженный» известного рода «сменам», «переходам» и «срезаниям» (часто «провокативным» с точки

зрения господствовавшего культурного представления того времени), Шукшин – как художник с ярко выраженной «парадоксальностью» логического мировидения – именно в неразвившейся в нечто законченное форме «стихотворения» (при всей условности отнесения текста «Это было давно...» к исключительно лирическому роду литературы) проявил в некотором роде «авангардистские» принципы организации текстового материала. Эти принципы, в своей основе имеющие, видимо, внимательное изучение (или, по меньшей мере, «припоминание») творческого наследия русского авангарда 10–20-х гг. XX в. (с последними «магиканами» русского авангарда Шукшин встречался в конце 60-х гг. благодаря знакомству с К.С. Мельниковым), а также большому интересу кинематографической среды тех лет к наследию художников-авангардистов, наложились в творчестве писателя на глубокое знание им народно-поэтического творчества. Это соединение (родственное тому открытию глубинных мифологических пластов народного искусства, сделанного теми же русскими авангардистами десятилетиями ранее) было поддержано общей атмосферой «возвращения» неизвестного ранее, недоступного искусства начала века, а также оживлением культурного, социального и политического диалога «оттепельного» и постоттепельного периодов (как в интеллектуальных кругах «неомодернистов», так и первых выступлениях «неославянофилов», причем Шукшин был одинаково принят в обеих этих формирующихся группах).

«Случай» Шукшина – почти классический образец «выхода» из низовых форм существования культуры (естественно, «низовые» здесь вовсе не понимаются в оценочном смысле, а лишь в системе устоявшейся иерархичной описательности социокультурной модели). Приобщение к классическим художественным достижениям «высокой» культуры стало для Шукшина обретением «нового богатства» без отрицания уже имеющегося фольклорно-мифологического «багажа». «Переплавка» (а иногда и «сшибка») таких пластов дала в творчестве писателя образцы «обнажения» и «срезов», когда в *целом* обнаруживаются элементы более глубинного, архаического или, наоборот, современного уровней, а смешение не приводит к хаосу, но подчёркивает богатство и значимость.

Это влечёт «диалогичность» структуры шукшинского стихотворения, приводит к выстраиванию отношений между элементами, частями и структурами, что для Шукшина, проповедовавшего именно открыто диалогические принципы поэтики, чрезвычайно важно и ценно. Живая, функционирующая «культурная память», актуализирующаяся при таком диалоге, приводит к оживлению тех элементов и систем, которые *сами по себе* уже не являются актуальными и релевантными в данной культурной эпохе, но, включенные в общую ткань литературного текста, приобретают динамические и творческие черты, что и демонстрирует обращение к казалось бы «периферийному» тексту стихотворения В.М. Шукшина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: В 8 т. Барнаул: Барнаул, 2009. Т. 7. 320 с.
2. Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. М.: Наука, 1974. 246 с.
3. Березович Е.Л. Две семантические реконструкции: 1. Иван-да-Марья: к интерпретации образов северорусского дожинального обряда; 2. Вороного коня в поле не видать. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezovich6.htm>
4. Пономарева Т. Потаенная любовь Шукшина. М.: Алгоритм, 2001. 320 с.
5. Славянская мифология. М.; СПб.: Эксмо, 2008. 1087 с.
6. Черношвитов Е. Кровный закон // Черношвитов Е. Пройти по краю: Василий Шукшин... М.: Современник, 1989. С. 109–167.
7. Бобровская И.В. Агиографическая традиция в творчестве В.М. Шукшина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул: АГУ, 2004.
8. Глушаков П.С. О некоторых «суеверных мотивах» в творчестве Василия Шукшина // Шукшинские чтения. Феномен Шукшина в литературе и искусстве второй половины XX века. Барнаул: АГУ, 2004. С. 61–66.
9. Плохотнюк Т.Г. Шукшин и фольклор // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. Барнаул, 2006. Т. 2. С. 143–147.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 25 апреля 2011 г.