

Keywords: Pelevin, Crimea, Russia, text, novel, postmodernism.

References

1. Brodsky I. A. Stihotvoreniya, esse, pesyi. [Poems, essay pies. In 2 t.] T. 1 / I. A. Brodsky. – Minsk: Eridan, 1992. – 480 p.
2. Genes A. Fenomen Pelevina [The phenomenon of Pelevin] [Electronic resource] / A. Genes. – Mode of access: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html> (date accessed: 11.09.2017).
3. Intervyu s pisatelem Viktorom Pelevinyim (Pisatel Viktor Pelevin otvetil na voprosyi uchastnikov proekta «Snob») [Interview with the gun Victor Taza (Pistol Victor Pelevin answered questions of participants of the project “SB”)] [Electronic resource] / Sat.ru. – Mode of access: <https://snob.ru/selected/entry/20521> (date accessed: 11.09.2017).
4. Pelevin V. O. Zhizn nasekomyih [Neck Life] [Electronic resource] / V. O. Pelevin. – Moscow: Various, 2003. – E-book.
5. Pelevin V. O. Lampa Mafusaila, ili Kraynyaya bitva chekistov s masonami [Lamp of Methuselah, or Extreme battle chests masons] [Electronic resource] / C. O. Eleven. – Moscow: MO, 2016. – E-book.
6. Pelevin V. O. Generation P [Electronic resource] / C. O. Eleven. – Moscow: Various, 2003. – E-book.
7. Rotkirch K. Odinnadsat besed o sovremennoy russkoy proze [Eleven is based about modern Russian prose] [Electronic resource] / K. Rotkirch. – M.: Top-Down 2009. – Mode of access: <http://pelevinlive.ru/43> (date accessed: 11.09.2017).
8. Toyshin D. Intervyu so zvezdoy [Interview with the star] [Electronic resource] / D. Tan. – Mode of access: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-toish/1.html> (date accessed: 11.09.2017).
9. Tulchinskaya N. I., Ananina T. V. Problema tvorchestva V. Pelevina: semiotika teksta [To the Problem of creativity: semiotics of the text] [Electronic resource] / best case scenario. – 2006. – No. 2. – Access mode: <http://www.Oh.Vestnik.KAFU/journal/6/229> (accessed: 11.09.2017).
10. Laird S. voices of Russian literature: interviews with ten contemporary writers / S. Laird. – New York: Oxford University Press, 1999. – 231 p.

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ISSN 0321-1215

НАУЧНЫЙ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ
ЖУРНАЛ
2018
№ 4 (46/103)

www.vruli.cfuv.ru

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР /
EDITOR-IN-CHIEF

Курьянов С. О. / Kuryanov S. O.,
доктор филологических наук, доцент

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА /
DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Иванова Н. П. / Ivanova N. P.,
доктор филологических наук, профессор

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ /
EXECUTIVE SECRETARY

Курьянова В. В. / Kuryanova V. V.,
кандидат филологических наук

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ /
EDITORIAL BOARD:

Александрова И. В. / Alexandrova I. V.,
доктор филологических наук, доцент
Берестовская Д. С. / Berestovskaya D. S.,
доктор философских наук, профессор
Богданович Г. Ю. / Bogdanovich G. Yu.,
доктор филологических наук, профессор
Борисова Л. М. / Borisova L. M.,
доктор филологических наук, профессор
Гуменюк В. И. / Gumeniuk V. I.,
доктор филологических наук, профессор
Зябрева Г. А. / Ziabreva G. A.,
кандидат филологических наук, доцент
Капустина С. В. / Kapustina S. V.,
кандидат филологических наук
Новикова М. А. / Novikova M. A.,
доктор филологических наук, профессор
Остапенко И. В. / Ostapenko I. V.,
доктор филологических наук, доцент
Титаренко Е. Я. / Titarenko Ye. Ya.,
доктор филологических наук, профессор
Ященко Т. А. / Iashchenko T. A.,
доктор филологических наук, профессор

Издается с 1966 года.
В 1966–1991 г. издавался
во Львове – Черновцах и в
1993–2014 г. в Симферополе
как междуузовский научный
сборник. С 2015 г. издается
как научный филологический
рецензируемый журнал.

Выходит 4 раза в год.

УЧРЕДИТЕЛЬ:

ФГАОУ ВО «Крымский
федеральный университет
имени В. И. Вернадского».

Журнал включен в
Российский индекс научного
цитирования (РИНЦ).

Журнал зарегистрирован
Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство
ПИ № ФВ 77-61824
от 18 мая 2015 года.

АДРЕС РЕДКОЛЛЕГИИ:
295007, Республика Крым,
г. Симферополь, пр. Вернадского,
2, ТА КФУ, кафедра
русской и зарубежной
литературы, редакции
журналов, к. 210.
Тел.: +7978 844-18-21.
E-mail: vruli1966@mail.ru

Печатается по решению
Научно-технического совета КФУ,
протокол № 07 от 25.12.2018.
Подписан к печати 25.12.2018.
Отпечатан в управлении
редакционно-издательской
деятельности ФГАОУ ВО «КФУ
им. В. И. Вернадского».

Авторские материалы могут не отражать точку зрения редакции. Рукописи не возвращаются. Любое воспроизведение материалов без письменного согласия редакции не допускается. При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

СОДЕРЖАНИЕ

2018
№ 4 (46/103)**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Остапенко И. В. Лирическая книга Б. Пастернака «Близнец в тучах»: авторские стратегии формирования пейзажного дискурса	3
Левицкая Н. Е. Временная сфера картины мира автора в пейзажном дискурсе лирики Бориса Рыжего	24
Толоконникова С. Ю. Мифология пространства и времени в творчестве С. Новикова: традиции и их развитие ...	46
Батурина Е. Н. Концепт хозяйка в одноименной повести Ф. М. Достоевского	59

**РУССКАЯ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

Извекова И. Ю. К вопросу о типологии антиутопических романов в современной русской литературе	69
--	----

**СОВРЕМЕННЫЕ
ПРОБЛЕМЫ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ**

Агафонова Е. В. Былина о русском богатыре Илье Муромце и сказки русских арктических старожилов: мотивные связи, герои, язык	77
Добровольская В. Е. Сказка «Слепой и безногий» (СУС 519) в репертуаре русских сказочников: фольклорная реализация литературного сюжета	93
Мурашова Н. С. Исторические лица как персонажи старообрядческого духовного стиха	114

**КРЫМСКИЙ ТЕКСТ И КРЫМСКИЙ МИФ
В РУССКОЙ И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Шарыпина Т. А. Крым в этико-эстетической системе романа Л. Улицкой «Медя и ее дети»	124
Мащенко А. П. Виктор Пелевин и корректор истории (Воссоединение Крыма с Россией в романе «Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами»)	139

5. Пелевин В. О. Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами [Электронный ресурс] / В. О. Пелевин. – М.: ЭКСМО, 2016. – Электронная книга.

6. Пелевин В. О. Generation П [Электронный ресурс] / В. О. Пелевин. – М.: Вагриус, 2003. – Электронная книга.

7. Роткирх К. Одиннадцать бесед о современной русской прозе [Электронный ресурс] / К. Роткирх. — М.: НЛО, 2009. – Режим доступа: <http://pelevinlive.ru/43> (Дата обращения: 11.09.2017).

8. Тойшин Д. Интервью со звездой [Электронный ресурс] / Д. Тойшин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-toish/1.html> (Дата обращения: 11.09.2017).

9. Тульчинская Н. И., Ананина Т.В. Проблема творчества В. Пелевина: семиотика текста [Электронный ресурс] / Вестник КАСУ. – 2006. – №2. – Режим доступа: <http://www.vestnik-kafu/journal/6/229> (Дата обращения: 11.09.2017).

10. Laird S. Voices of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Writers / S. Laird. – New York: Oxford University Press, 1999. – 231 p.

VICTOR PELEVIN AND HISTORY CORRECTOR
(THE REUNIFICATION OF CRIMEA WITH RUSSIA
IN THE NOVEL “MAFUSAIL’S LAMP OR THE MOST
RECENT BATTLE OF CHEKISTS WITH MASONS”)

Mashchenko Aleksandr Petrovich,

*Ph.d, associate Professor of Crimea Federal V.I. Vernadsky
University (Simferopol, Crimea Republic, Russia),
e-mail: amas69@mail.ru*

The article explores the image of the Crimea in the novel by Victor Pelevin “Mafusail’s Lamp or the Most Recent Battle of Chekists with Masons” in its connection with the earlier compositions of the writer. The author explained reasons for which classic of modern Russian literature refers to Crimean natural, historical, political realities and shows how the reunification of Crimea with Russia in 2014 is reflected in Pelevin’s artistic world.

В интервью Д. Тойшину Пелевин на вопрос, относит ли он себя к постмодернистам, отвечает: «Издеваетесь? В свое время люди собрались, заглумились, сказали что-то типа «Roll over, Beethoven» (название песни Чака Берри, переводится «Катись отсюда, Бетховен». – Д. Т.), подкрепили это сотней-другой критических и художественных текстов. Как можно относиться к этому серьезно, я не понимаю. Это не моя клетка, у меня нет ни малейшего намерения (ха-ха!) в нее забираться... Я пишу в стиле Виктора Пелевина» [8].

У пелевинской прозы есть «фирменный» русский «метафизический регистр». За сарказмом, иронией, иногда даже фиглярством у писателя прячется серьезная проблематика, старые пресловутые треклятые проклятые вечные вопросы русской литературы, к которым добавляется как минимум один новый. «Крым – наш?» - спрашивает генерал ФСБ Федор Михайлович Капустин у Можайского в романе «Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами» [5].

«У высокоразвитых космических рас есть особое причинно-следственное оружие. Так называемый *корректор истории*, меняющий все вообще. И прошлое, и настоящее, и будущее» [5], – рассказывает в последнем (крайнем) романе Пелевина один из его героев. Русская литературная традиция, от Пушкина до... До Солженицына, до Бродского, до самого Пелевина – несмотря на весь его скепсис – является отличной защитой от этого «корректора». Их произведения поэтически точно доказывают: «Крым – наш!»

Список использованных источников

1. Бродский И. А. Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 т. Т.1 / И. А. Бродский. – Минск: Эридан, 1992. – 480 с.
2. Генис А. Феномен Пелевина [Электронный ресурс] / А. Генис. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html> (Дата обращения: 11.09.2017).
3. Интервью с писателем Виктором Пелевиным (Писатель Виктор Пелевин ответил на вопросы участников проекта «Сноб» [Электронный ресурс] / Сноб.ру. – Режим доступа: <https://snob.ru/selected/entry/20521> (Дата обращения: 11.09.2017).
4. Пелевин В. О. Жизнь насекомых [Электронный ресурс] / В. О. Пелевин. – М.: Вагриус, 2003. – Электронная книга.

УДК 82.09

ЛИРИЧЕСКАЯ КНИГА Б. ПАСТЕРНАКА «БЛИЗНЕЦ В ТУЧАХ»: АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕЙЗАЖНОГО ДИСКУРСА

Остапенко Ирина Владимировна,

*доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Таврической академии (структурное подразделение) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского» (г. Симферополь, Республика Крым, РФ);
e-mail: i_ostapenko@mail.ru*

В статье впервые исследован пейзажный дискурс лирической книги Б. Пастернака «Близнец в тучах». В результате последовательного анализа всех текстов книги выявлены стратегии авторского сознания по введению природных номинаций в художественный мир произведения. Особое внимание Б. Пастернака к миру природы, обнаруживающееся во всем творчестве писателя, сформировано и апробировано в его первой книге «Близнец в тучах». В отличие от символистских принципов функционирования пейзажа в поэзии, Б. Пастернак вводит пейзажные реалии в эстетическую реальность вначале как созидательную основу художественного мира, далее наделяет природу голосом, вводит природные номинации в субъектную сферу и формирует образ лирического «другого», находящегося с перволичным субъектом в паритетных диалогических

ких отношениях. Природа становится автономным субъектом в художественном мире, обуславливая движение лирического сюжета в целом. Кроме того, пейзаж у Б. Пастернака становится моделью для формирования культурологического мифопоэтического мира по законам природы, где природные и урбанистические номинации выполняют дискурсивную функцию. «Лес», «хор», «город» у поэта являются не только субъектами на текстовом уровне художественного мира, но и его адресатом, сформированным авторским сознанием для эстетического завершения лирического субъекта.

Ключевые слова: пейзажный дискурс, стратегия авторского сознания, субъектная сфера.

Поэзия Бориса Пастернака – одно из наиболее знаковых явлений мировой лирики. Творческое наследие автора органично вплетено в художественную парадигму Серебряного века и оказало существенное влияние на дальнейшее развитие русской поэзии. Интерес к художественному миру Б. Пастернака не ослабевает и спустя столетие от начала его формирования. Особое исследовательское внимание привлекает проблема соотношения философии и эстетики в художественных произведениях Б. Пастернака. В данное проблемное поле входит и функционирование пейзажа в эстетической реальности.

Еще современники поэта, в первую очередь, М. Цветаева, отметили особое место природы в художественном мире поэта. Природа, в представлении Б. Пастернака, является полноправным участником процесса творчества и мирового бытия. Через художественное одушевление природы и приобщения человека к ее жизни Б. Пастернак предложил путь к восстановлению целостности и гармонии мира. Пейзаж, как и другие аспекты текста, участвует в воплощении концепции жизнотворчества поэта.

В диссертации Я. Тагильцевой [6] исследован пейзаж в лирике Б. Пастернака в целом, выявлены его своеобразие и функции на различных этапах творчества. Диссертантка ориентируется на сборники стихотворений, традиционно включенные в Собрание сочинений Б. Пастернака [5], открывающееся сборником «Начальная пора» (1928), при этом первая опубликованная книга автора «Близ-

численных интервью. – Украинский был для него вторым родным языком — но я его совсем не знаю» [7]. Иначе говоря, для Пелевина разрыв между Украиной и Россией – это разрыв внутренний, разрыв в его собственной судьбе, собственной, личной истории. Не случайно он обращается к украинской теме на протяжении практически всего творческого пути.

Выводы. Таким образом, роман Пелевина «Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами» прочно связан с более ранними произведениями писателя, представляя собой очередную «главу» большого пелевинского метаромана. «Крымская тема» получает в этом произведении свое дальнейшее развитие. Одновременно на смену личному, интимному звучанию, характерному для «Жизни насекомых», приходит иронично геополитическое осмысление воссоединения полуострова с Россией.

Раз за разом обращаться к крымской теме Пелевина заставляет целый комплекс причин – отечественная литературная традиция, происхождение, подробности личной биографии, но в романе «Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами» на первый план выходит политический контекст. Во время работы писателя над романом воссоединение Крыма с Россией – тема номер один в мировой политике.

При этом, несмотря на все «литературные инновации», Пелевин остается очень русским писателем, прочно связанным с национальной литературной традицией единым корпусом прочитанных и обдуманных книг. В этом смысле показательны его регулярные отсылки к тому же Достоевскому и другим классикам отечественной литературы.

За присущими поэтике постмодернизма иронией и сарказмом скрывается серьезная, классическая проблематика русской литературы. Интертекстуальность, пародийный модус повествования (пастиш), дискретность, двойное кодирование, метод коллажа, метарассказ, все эти и многие другие классические «симптомы» постмодернизма легко обнаруживаются в любом произведении Пелевина. И в то же время он сам на всем протяжении творческого пути сохраняет ироничное отношение к этому творческому методу.

– Конечно. Это и есть Путин» [3].

Что ж, действительно, в известном смысле именно с приходом к власти в России Путина «импортные пидоры» «почувствовали духовность» сродни той, что чувствовали немцы в сорок третьем под Сталинградом, а в сорок пятом – под Берлином (исправляем здесь намеренную ошибку Пелевина). За этой неприличной формулировкой стоит реальное возвращение России на международную арену в качестве одной из мировых держав.

Главное геополитическое достижение эпохи Путина – воссоединение Крыма с Россией – отражается в одном из последних (крайних) романов Пелевина «Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами». Героя книги зовут Кримпай. Кримпай Сергеевич Можайский. «Мои подружки (их было несколько, пока я не разобрался в себе), а потом и друзья называли меня «Крим». И да, шутка «Крим наш» уже была. Много раз, с кримом и без» [5], – рассказывает он о себе. Ясно, что, выбирая такое имя, Пелевин изначально планировал обыгрывать в романе тему воссоединения полуострова с Россией.

По ходу действия Кримпай меняет имя на Крым.

«← Замечательный выбор, – хвалит его генерал ФСБ Капустин. – В высшей степени патриотичный. Переосмыслил ценности? Поклонился всему, что сжигал?

– Да не то чтобы так уж... Я на “Крим” хотел, меня так с детства все зовут. Но в ЗАГСе предупредили, что понять могут неправильно. Что это “Крым” на украинской мове. Люди, мол, заинтересуются, чего ты такой певучий. Подумают, что против воссоединения протестуешь. Может, ты вообще по ночам опоры ЛЭП валишь, кто тебя знает... Вот я и решил – не давать повод» [5].

Воссоединение Крыма с Россией является продолжением трансформационных процессов на территории бывшего СССР, и в этом смысле неизбежно должно было оказаться в сфере внимания Пелевина как художника-исследователя постсоветского мира. Одновременно, эту историю невозможно понять вне «украинского вопроса», который, как уже говорилось, занимает писателя в силу разных, в том числе личных причин. «Украину я очень люблю, у меня оттуда отец, – рассказывает Пелевин в одном из своих немно-

го в тучах» (1913) в исследовательское поле не попала. Книга «Близнец в тучах» основательно прокомментирована М.Л. Гаспаровым [3], но ученый не касается специально проблем функционирования пейзажа в становящемся художественном мире Б. Пастернака.

В данной статье предлагается исследование пейзажа в первой лирической книге Б. Пастернака «Близнец в тучах» (1914), что позволит выявить изначальные авторские стратегии по введению мира природы в мир эстетической реальности текста, даст возможность более адекватной трактовки функционирования пейзажа в последующих лирических произведениях. Для нас важно, как авторское сознание вводит в художественный мир номинации природных реалий и с какой целью, какую функцию выполняет пейзажный дискурс, один из основных элементов поэтики Б. Пастернака, в его ранней лирике.

Пейзаж является одним из важнейших компонентов лирического произведения. В поэзии конца XIX – начала XX веков функционирование категории пейзажа напрямую связано с доминированием в литературе индивидуально-авторского сознания. Пейзаж теряет установку на изобразительность, становится особой призмой, сквозь которую писатель не только видит, но и духовно преобразует мир, в лирике пейзаж эксплицирует картину мира автора. Поскольку традиционное понимание термина пейзаж не покрывает всех новых коннотаций данной категории, предлагается понятие «пейзажного дискурса» [4]. Дискурсивный характер пейзаж приобрел в эпоху модальности, когда художественный текст стал коммуникативным событием, в которое и через которое вовлечены адресант и адресат. Пейзажный дискурс в художественном мире воссоздает диалог человека и природы. В понятие пейзажного дискурса введены номинации природных реалий в субъектной, хронотопной, образной и сюжетной функциях.

Семантическим ядром книги «Близнец в тучах» стало поэтическое вдохновение, преобразующий и трансформирующий смысл поэзии как высшей духовной деятельности человека. На реализацию содержательной задачи работает композиционный строй книги, стихотворения связаны общими мотивами, перетекающими из

текста в текст. Кроме того, каждый элемент художественного мира сборника работает на завершение эстетического объекта и его оцельнение. В круг таких элементов попадают и пейзажные образы.

Книгу «Близнец в тучах» открывает стихотворение «Эдем» [5, т. 1, с. 326], инициальная позиция задает композиционно и содержательно темы и образы всего сборника. Уже в первом стихотворении задействованы номинации природных реалий: «Эдем», «глины», «Инд», «Евфрат», «янтарных», «днях», «бытием», «времена», «тень», «земля», «солнце», «снег», «вселенной», «предсолнечных», «ночей», «дней» – как собственные, так и нарицательные с предметно-конкретной и обобщенно-универсальной семантикой, формирующие пространственно-временной континуум художественного мира текста. Хронотоп в свою очередь обуславливает специфику субъектной сферы, презентующей облик лирического субъекта текста и всей книги в целом, поскольку стихотворение композиционно выполняет в ней роль введения. Относительно субъектной организации отметим, что на текстовом уровне «я» представлено внеличной субъектной формой, сближающей лирического субъекта текста в целом с авторским сознанием, и «другими» – «поэты», «ты», «ангелы», «Адам», а также парафрастическая номинация «Того, кто всей вселенной бдел / Предсолнечных ночей». Семантика «ты» на внетекстовом уровне обусловлена посвящением поэту Н. Асееву. И внеличная субъектная форма, и лирический «ты» эксплицируют характер лирического субъекта – поэта, а номинация первого человека «Адама», «ангелов» и имплицитно Бога указывают на сущность поэтического в нем – это первая проявленность в человеке божественного начала, которая состоялась в «Эдеме» и длится в «бытии» «времен».

«Эдем» – мифологическая номинация, но у Б. Пастернака она непосредственно связана с природным миром и поэтому вполне обоснованно попадает в сферу пейзажного дискурса. В письме М. Цветаевой 12 ноября 1922 года Б. Пастернак писал: «Природе – возвращается то бездонное значенье, какое она имела в Раю, в этой ботанической части истории, в этой главе о порожденном, о выросшем мире» [Цит. по 5, т. 1, с. 429].

Одна из главных (если не главная) тем этого метаромана – судьба России, СССР и его обломков, судьба людей, оказавшихся погребенными под этими обломками в начале девяностых годов прошлого века. Как точно замечает А. Генис, «в сущности, Пелевин обращается с реальностью точно так, как с ней поступали художники во все времена – он ее мифологизирует. Советская власть служит ему таким же исходным материалом, как Троя Гомеру, или Дублин — Джойсу» [2].

Герои сочинений Пелевина ищут на развалинах Советского Союза Русскую идею, начиная с «Омон Ра» – эти «поиски» идут даже в космосе. Однако обнаруживается в итоге эта идея в... Крыму.

«– Задача простая, – формулирует рэкетир Вовчик Малой «творческую задачу» пиарщику Вавилену Татарскому в романе «Generation «П». – Напиши мне русскую идею размером примерно страниц на пять. И короткую версию на страницу. Чтoб чисто реально было изложено, без зауми. И чтобы я любого импортного пидора – бизнесмена там, певицу или кого угодно – мог по ней развести. Чтoб они не думали, что мы тут в России просто денег украли и стальную дверь поставили. Чтoбы такую духовность чувствовали, бляди, как в сорок пятом под Сталинградом, понял?» [6].

Однако попытки решить эту «простую задачу» кончаются первым полным провалом в карьере Татарского. Не помогает даже дух Федора Михайловича Достоевского: «... после обращения к духу Достоевского, на которого Татарский возлагал особые надежды, возникли некоторые побочные эффекты: планшетка мелко затряслась и запрыгала, словно ее дергало во все стороны несколько одинаково сильных присутствий, но оставшиеся на бумаге кривые загогулины тоже не годились заказчику, хотя, конечно, можно было тешить себя мыслью, что искомая идея настолько трансцендентна, что это единственный способ как-то зафиксировать ее на бумаге. Но, как бы там ни было, работу Татарский не сделал» [6].

Новая русская идея обнаружилась лишь через несколько лет и, по мысли, высказанной Виктором Пелевиным в одном из интервью, персонализировалась во... Владимире Путине.

«– В «Generation «П»» все охотятся за национальной идеей. А сейчас, с Путиным, нашли?

ские дни 1991 года (так называемый путч ГКЧП) первый и последний президент СССР Михаил Горбачев. Виктор Пелевин в это время находится всего в нескольких десятках километров от него – в поселке Курортное под Карадагом. «Я был там летом 1991 года, летом путча, и я написал роман в следующую зиму, - рассказывает сам писатель. - Видите ли, политика влияет на вас, даже если вы не хотите. Вы можете быть полностью исключены из сферы политики и общественной жизни, но каждый раз, когда происходит путч или обстреливают парламент, или избирают Жириновского, что-то изменяется. Вы можете сидеть, запершись в квартире с выключенным телевизором, но каким-то образом вы чувствуете это. Это как если бы химический состав воздуха изменился» [10, с. 187].

После распада СССР полуостров де-факто становится спорной территорией на последующие 23 года, а де-юре продолжает оставаться таковой и поныне. Политики и политологи регулярно примеряют к этому «застрявшему» между Украиной и Россией обломку Советского Союза самые разрушительные сценарии будущего – приднестровский, карабахский, чеченский, югославский, абхазский. Наконец, начиная с Крымской весны 2014 года полуостров и вовсе оказывается одним из главных центров мировой политики. Пренебречь такой «площадкой» для действий своих героев и такой темой для их разговоров Пелевин не мог.

Уже в его первых романах – «Омон Ра» (1992) и «Жизнь насекомых» (1993) мы находим все или почти все главные темы творчества писателя, получающие дальнейшее развитие в более поздних произведениях. Как и многие другие литераторы, Пелевин в сущности всю жизнь пишет один и тот же роман, используя в качестве «строительного материала» обломки советского мифа.

Анализируя творчество писателя, Н. Тульчинская и Т. Ананина справедливо отмечают: «Произведения Пелевина тесно связаны между собой, образуя единый «метароман»: различные сюжеты и обстоятельства действия не мешают видеть наличие единой инварианты. Векторы различных точек зрения устремлены к действительности, причём, «иновидение» стремится «поглотить» эту действительность» [9].

В библейских сказаниях «Эдем» – место, в котором «насадил Господь Бог рай» (Быт. 2:8 – 17), где жили Адам и Ева до их грехопадения. Вопрос конкретного расположения рая относится к спорным религиозным темам, нас же интересует его поэтологическая трактовка у Б. Пастернака. Топос «Эдема» у автора представлен реками «Инд» и «Евфрат», то есть, имеет конкретное пространственное измерение, презентованное природными физическими номинациями. Согласно библейским текстам, «Из Эдема выходила река для орошения рая; и потом разделялась на четыре реки» – Евфрат, Хиддекель, Гихон и Фисон. Традиционно христианское представление о месте нахождения Эдема, ориентированное на апокрифические источники, связано с реками Тигр и Евфрат, но у Б. Пастернака номинирован «Инд». Отметим, что «Библейская энциклопедия» (1891) дает иную трактовку: «... в первые дни сотворения мира есть некоторые косвенные указания на Индию. Так, некоторые не без основания видят в названиях райских рек Геон и Фисон Индийские реки Инд и Ганг» [2, с. 297]. Здесь важно отметить, природные топические номинации выявляют осведомленность Б. Пастернака в различных мифологических трактовках предыстории человечества.

К пространственным природным номинациям принадлежит «глина», в тексте в прямом смысле презентованная как вид почвы, но тут же обнаруживается и ее мифологическая семантика – человек создан «из праха земного». Интересной представляется авторская оптика, формирующая пространственную перспективу для «поэтов»: их «взор» направлен «за» «лиры лабиринт», имеющий много мифологических коннотаций, но важно, что «за», то есть к его началу, истоку, «вверх». Из одного источника в Эдеме берут начало реки – и «Инд», и «Евфрат». Географически обе реки имеют разные истоки, но обе впадают в Аравийское море. Лирический субъект текста находится по отношению к ним на севере, глагол «вперят» содержит семантику устремления, направления. На севере располагалась полумифическая древняя цивилизация Гиперборея, следы ее обнаруживаются, среди прочих, в культе Аполлона Гиперборейского, покровителя «поэтов», на Кольском полуострове находят большое количество лабиринтов, сходных с критскими. Кроме того, су-

шествует предположение, что гиперборейцы, уцелевшие после катастрофы, переселились в Индию. Что же касается «глины», то, по тексту, вода («Инд») «слижет» «глины», то есть, земное, собственно человеческое в поэте, что позволит ему увидеть «доисторию» мира, приблизиться к тайне его творения и устроения.

Еще одна прямая апелляция к «земле» актуализирует и прямое значение, но в первую очередь библейско-мифологическое. Поэт поднимается над землей, освобождаясь от нее, как от обуви. По мнению М.Л. Гаспарова, поэт возвращается к «состоянию Адама в Эдеме» [3] и в то же время сближается с «новым Адамом, Христом, у которого Предтеча недостоин «развязать ремень обуви» (Мк 1: 7)» [3]. На связь лирического субъекта-«поэта» с Христом указывает смерть перед вознесением, (подчеркнутая «белизна»); а через Христа поэт отождествляется с Богом, «который тоже творец (ст. 15–16)» [3]. Иное толкование образу дает В.С. Баевский: «... масштабы целого и его частей смещены в направлении, свойственном мифу. Адам вырастает до масштабов вселенной, так что земля оказывается лишь ремнем от сандалии его ноги, а солнце – мертвых губ пробел» [1, с. 35]. Ремни, затянутые на обуви, являются символом парнасского (то есть, земного) искусства в стихотворении Т. Готье «Искусство», у Б. Пастернака поэт возносящийся освобождается от этих уз. Образ Адама, как известно, достаточно репрезентативен в модернистской поэзии, а в 1913 году был актуализирован С. Городецким в его концепции акмеизма-адамизма.

Пространственные природные реалии «солнце» и «снег» образуют антиномическую пару, при этом каждая из номинаций включена в оксюморонные образы – «солнце» – «мертвых губ пробел»; «снег живых мощей» – и парафрастически презентуют земное человеческое Адама и божественное Христа в «поэте» – лирическом субъекте текста. Освобождаясь от «земли», возносящийся поэт возвращается к состоянию Адама до потери Эдема и одновременно сближается с новым Адамом-Христом. С Христом связано «солнце» – источник жизни, но вечная жизнь, вознесение, открывается через смерть, а также «живые мощи», с подчеркнутой через «снег» белизной. Через Христа «поэт» прибли-

ная литературная традиция, происхождение писателя – его отец родом с Украины, подробности личной биографии и ярко выраженная социологизированность, политизированность творчества.

Сочинения Пелевина – от «Омон Ра» до «iPhuck 10» буквально пропиты злобой дня. Он пишет о том же, о чем пишут газеты и «говорит и показывает» телевизор. Пелевин пересказывает, «пересказывает», трансформирует, обыгрывает самые популярные, самые скандальные, самые цитируемые медийные сюжеты. И в этом смысле обращение писателя к крымской теме абсолютно неизбежно.

«Удивительно красива крымская ночь, - читаем мы в романе «Жизнь насекомых». - Темнея, небо поднимается выше, и на нем ясно проступают звезды. Из всесоюзной здравницы Крым незаметно превращается в римскую провинцию, и в душе оживают невыразимо понятные чувства всех тех, кто так же стоял когда-то на древних ночных дорогах, слушал треск цикад и, ни о чем особо не думая, глядел в небо» [4].

Замечание о том, что «по ночам» Крым незаметно превращается из всесоюзной здравницы в римскую провинцию, не только поворачивает время вспять, в ту стародавнюю эпоху, когда часть полуострова и вправду была провинцией Римской империи, но и заставляет вспомнить «Письма», которые писал «римскому другу» Иосиф Бродский – литератор, тоже хорошо знакомый с Крымом:

*Пусть и вправду, Постум, курица - не птица,
Но с куриными мозгамихватишь горя.
Если выпало в империи родиться,
Лучше жить в глухой провинции у моря*
[1, с. 270].

Однако в действительности Крым в начале девяностых годов прошлого века превращается из тихой «провинции у моря» в регион, борьбу за который ведут самые могучие мировые державы. Полуостров почти постоянно находится в «повестке дня» украинских, российских, а часто и мировых средств массовой информации. Именно в Крыму «томится» в «форосском заточении» в августов-

тории, мифы вдохновляли несколько поколений классиков – от Александра Пушкина до... Виктора Пелевина – да простят меня поборники «чистоты отечественной словесности» за то, что я поставил двух этих авторов в один ряд.

Безусловно, самым «крымским» произведением Виктора Пелевина является роман «Жизнь насекомых», в котором отражается проведенное писателем на полуострове последнее советское лето 1991 года, однако крымская тема звучит и в последующих сочинениях – «Generation П», «S.N.U.F.F.», «Любовь к трем Цукербринам», «Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами».

Творчество Пелевина не обойдено вниманием критиков. Ему, в частности, посвящены разделы в работах О. Богдановой «Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века - начало XXI века)», Е. Тихомировой «Проза русского зарубежья и России в ситуации постмодерна», Е. Тюленевой «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика». Анализ творчества Пелевина можно обнаружить в учебном пособии И. Скоропановой «Русская постмодернистская литература» и книге В. Курицына «Русский литературный постмодернизм». Обращает на себя внимание работа С. Полотовского и Р. Козака «Пелевин и поколение пустоты». Но ни эти, ни другие авторы не ставили перед собой задачи исследовать именно крымский «след» в творчестве классика современной русской литературы – думается, такой «титул» для Пелевина сегодня уже не выглядит «незаконным».

Цель настоящей статьи – раскрыть образ Крыма в одном из последних (крайних) романов Пелевина – «Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами» в его связи с более ранним творчеством писателя. Задачи – выделить крымский текст в этом произведении, объяснить причины обращения автора к крымским природным, историческим, политическим, художественным реалиям, показать, как особенности региона отражаются и осмысливаются в произведениях классика.

Изложение основного материала. Среди причин, определяющих обращение Пелевина к крымской теме, – мощная отечествен-

жается к Богу в акте творения «вселенной» из «предсолнечных ночей». Здесь пространственные природные номинации коррелируют с временными и образуют континуум с символическим смыслом начала мира, воспринимаемый «поэтом» как «чудо» и «тайна».

Что же касается собственно временных образов, то они включают именно земное измерение мира. В тексте «дни» и «времена» актуализируют земную историю, но через мифическое содержание. То, что «и вновь Адам разут», может свидетельствовать о конце истории, возвращении человечества к своему истоку. Во временной последовательности дан и образ Бога: он творит «вселенную», но еще не создал «солнце». «Времена» наполняются «бытием», когда начинается творческий процесс. «Немыслимый», видимо, имеется в виду сотворенный, не имевший аналогов, «Эдем» отсчитывает «янтарные дни вина». «Янтарь» коррелирует с «солнцем», «дни» с библейским сотворением мира, «вино» также поддерживает христианскую символику («кровь Христа»).

М.Л. Гаспаров определил содержание стихотворения как «противопоставление поэзии и любви» <...> [3]. Позволим себе предложить иное толкование. И «лиры лабиринт» (поэзия), и «любовь» – предстают в тексте рубежными субстанциями, разделяющими земной и божественный миры. Лирический субъект-«поэт» находится в земном мире, но творческое состояние позволяет ему присутствовать одновременно и в божественном мире. И именно через творчество поэт познает истинную «любовь» как источник «тайны первых дней», Божественного творческого акта, который, по тексту стихотворения, изоморфен поэтическому творчеству. Поэзия как творческий труд не противопоставляется любви, а ею обуславливается. Поэт должен уподобиться Богу в Любви к миру, тогда его творческий труд состоится, озарение станет источником созидания нового мира. Последняя строфа композиционно, на наш взгляд, презентует готовность поэта, исполненного Любовью, к собственной творческой деятельности. Таким образом, стихотворение «Эдем» является прологом к новому художественному миру, созданному авторским сознанием из любви к нему. Природные номинации здесь являются созидательным материалом для начала построения художественного мира книги.

Стихотворение «Лесное», следующее за «Эдемом», как нельзя лучше демонстрирует интенцию любви поэта-творца к созданному им миру, растворение в нем и наполнение мира собою. Данный текст эксплицирует одну из ведущих черт лирики эпохи модальности – авторско-субъектный и субъектно-образный синкретизм. Лирическое «я», презентующее авторское сознание, субстанциально родственно природному миру. Такие отношения человека и природного мира сформированы в авторском сознании его миропониманием. Природа и человек имеют общее происхождение, как это было заявлено в стихотворении «Эдем». И «лес», и человек произрастают из земли. Человек, созданный из «земли», но по образу Бога, адресует ей ту божественную любовь, продуктом деятельности которой он стал.

Субъектная сфера текста представлена перволичной субъектной формой и «другим» – «лесом», обе формы при этом созданы по принципу синекдохи, где лирическое «я» презентует поэзию как преобразующий активный субъект, а «лес» – всю природу, находящуюся в пассивном состоянии, динамику которой призвано придать творящее лирическое «я». Бог создал человека из «земного праха» и вдохнул в него душу, чтобы сам человек одухотворил природу, из которой он вышел. Поэт, способный к творчеству и обладающий «голосом» обязан наделить им природу, и тогда он, поэт, станет сотворцом Бога на земле.

Номинации природных реалий с пространственной семантикой выполняют в тексте субъектную функцию – «безгласные» «мхи», «отроческий ствол», «чернолесье», «травы», «стоглавый бор» лирическое «я» наделяет «голосом». «Голос» лирического «я» разнообразен и вариативен – «разговор», «слух», «речь», «слова дар», «глагол», «певческая влага», «слова», «столп диалектов».

Временные номинации здесь, как и в первом стихотворении, запускают процесс творения, созидания – «Ко мне, что к стертой анаграмме, / Подносит утро луч в упор». Солнечный луч здесь представляет творческую эманацию, исходящую от источника жизни, «утро» – начало дня, начало новой жизни.

Стихотворение на содержательном уровне впервые презентует эстетическую декларацию Б. Пастернака – поэт становится «го-

УДК 82.09

ВИКТОР ПЕЛЕВИН И КОРРЕКТОР ИСТОРИИ
(ВОССОЕДИНЕНИЕ КРЫМА С РОССИЕЙ В РОМАНЕ
«ЛАМПА МАФУСАИЛА,
ИЛИ КРАЙНЯЯ БИТВА ЧЕКИСТОВ С МАСОНАМИ»)

Машенко Александр Петрович,

*кандидат филологических наук, доцент кафедры
межъязыковых коммуникаций и журналистики
Таврической академии (структурное подразделение)
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет
имени В. И. Вернадского» (г. Симферополь, РФ);
e-mail: amas69@mail.ru*

В статье исследуется образ Крыма в романе Виктора Пелевина «Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами» в его связи с более ранним творчеством писателя. Объясняются причины обращения классика современной русской литературы к крымским природным, историческим, политическим реалиям, показывается, как в художественном мире Пелевина отражается воссоединение Крыма с Россией в 2014 году.

Ключевые слова: Пелевин, Крым, Россия, текст, роман, постмодернизм.

Введение. Русскую литературную традицию невозможно представить себе без крымской темы. Таврические пейзажи, герои, ис-

23. Meyer-Arlt R. Alles vliest (Deutschsprachige Erstaufführung "Mamma Medea" von T. Lanoye / Deutsch von Reiner Kersten) // Hannoverische Allgemeine Zeitung. № 22. – 27. 01.2003.

лосом» «немого» мира природы, вдыхает в него жизнь. Стихотворение «Лесное» развивает тему «близнеца». Если в «Эдеме» эксплицирован «другой» «ты» – «близнец» – «поэт» лирического «я», то во втором стихотворении таким «близнецом» становится «лес» и шире – вся «природа».

Стихотворение «Мне снилась осень в полусвете стекол» [5, т. 1, с. 327-328] впервые в книге эксплицирует земной гендерный смысл любви. Первая любовь принесла лирическому субъекту «страдание» и обрекла его на путь «блудного сына». Ситуацию утраты возлюбленной автор проводит через традиционные мотивы сна и смерти. Но авторское сознание ищет новых способов преодоления земных перипетий. Ему на помощь приходит природа, им наделенная «голосом». Потеря возлюбленной оборачивается обретением нового «близнеца» – природы, она становится спасительной «соломинкой» на «пути с волнистым посвистом трясин».

В стихотворении «Я рос, меня, как Ганимеда...» [5, т. 1, с. 328-329] природные номинации «орел» и «лебедь», актуализируя мифологическую семантику, олицетворяют путь вознесения, являющийся сквозным мотивом всей книги, и кроме того, тему «близнецов». Поэт трансформирует мифологическую семантику природных номинаций, дифференцирует единую божественную эманацию, таким образом в его тексте «орел» становится символом вдохновения, а «лебедь» – символом любви.

Любовь земная, представленная как «жар предплечий», эксплицирована образом «себя отпевшего лебедя». Смерть на земле обеспечивает вознесение на небо, лебедь, утративший возлюбленную, поднимается в небо и поет свою песню, затем складывает крылья и падает, умирает, а в его песне в небе живет любовь. «Вознесенье» для лирического субъекта в тексте – факт фатальный – «Заждавшегося бога жерла / Грозил смертного судьбе». Мифического «Ганимеда» забирает на небо «орел» не по его собственному желанию, это «божественное» решение. В тексте, несмотря на сравнение с мифическим героем, лирический субъект сам выбирает путь «вознесенья» через осознание обретения божественной «любви» путем творчества – «Лишь вознесенье распростерло / Мое объятие к тебе».

Как видим, природные номинации актуализируют мифологическую семантику и работают на реализацию сюжетного уровня текста, обеспечивают когницию авторского сознания, направленную на осознание смысла божественной любви через вдохновенное творчество.

Стихотворение «Все оденут сегодня пальто...» [5, т. 1, с. 329] наглядно демонстрирует потенциал творчества в процессе трансформации земной любви, любовные земные страсти переплавляются в эстетическое переживание, позволяют подняться над личным и оценить его как движение к божественному.

Реализовать интенцию авторского сознания по преобразению опыта земной любви в эстетическую ценность призваны в тексте номинации природного мира. Природа, наделенная у автора голосом, им же и сформированным, включается в преобразовательный процесс в субъектной функции. Природные реалии вследствие субъектно-образного синкретизма, присущего лирике, тождественны миру человека. Причем близость природы прослеживается как на уровне внутреннего мира лирического субъекта, так и в его внешнем измерении. Природа разделяет переживания лирического субъекта, берет на себя груз чувственной боли лирического субъекта – «Солнце грустно сегодня», «легких и мороси смех / Сберегает напутствия взрыды». Сама природа воспринимается лирическим субъектом как живое существо – «Поросли капель», «за нами зальется калитка», «лиственных нег / Бушеванья – похмелья акриды».

В предыдущем тексте «Я рос, меня как Ганимеда...» задано действие лирического субъекта, связанное с мифическим сюжетом, он стал виночерпием Зевса. В данном тексте мотив вина и «опьянения» коррелирует с творческим состоянием, а природа становится источником этого состояния через актуализацию тропейского художественного языка «я снова ненастьями запил», «похмелья акриды», «Нынче нам не заменит ничто / Затуманившегося напитка».

Слияние с природой обеспечивает творческое состояние, трансформирующее интимное переживание, любовное расставание («напутствия взрыды»), страдание лирического субъекта разделяет

10. Melikyan T. Obrazy-simvoly Kryma, morya i yuga v poezii A. S. Pushkina i B. L. Pasternaka // Nauchnoye obozreniye. Seriya 2: Gumanitarnyye nauki. 2013. № 6 (122). S. 93–99

11. Meletinskiy Ye. M. Ot mifa k literature. M.: RGGU, 2000. 168 s.

12. Rovenskaya T. A. Arkhetip Doma v novoy zhenskoy proze, ili Kommunal'noye zhitiye i kommunal'nyye tela // Inoy vzglyad. Mezhdunarodnyy al'manakh gendernykh issledovaniy. Minsk, 2001. Mart. S. 26–28

13. Rovenskaya T. A. Roman L. Ulitskoy «Medeya i yeye deti» i povest' L. Petrushevskoy «Malen'kaya Groznaya»: opyt novogo zhenskogo mifotvorchestva // Adam i Yeva. Al'manakh gendernoy istorii. M., 2001. №2. S. 137–163.

14. Ulitskaya L. Medeya i yeye deti. M., Eksmo, 2002. 288 s.

15. Fadeyeva T. M. Krym v sakral'nom prostranstve: Istoriya, simvoly, legendy. Simferopol', 2000. 304 s.

16. Fyuman F. Dvadtsat' dva dnya, ili Polovina zhizni. M.: Progress, 1976. 125s.

17. Chistyakova O. N. Kontsept SEM'YA v povesti L. Ulitskoy «Medeya i yeye deti» / O. N. Chistyakova // Russkaya i sopolstavitel'naya filologiya: sostoyaniye i perspektivy: Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya, posvyashchennaya 200-letiyu Kazanskogo universiteta (Kazan', 4–6 oktyabrya 2004 g.): Trudy i materialy: / Pod obshch. red. K. R. Galiullina. Kazan': Izd-vo Kazan. un-ta, 2004. C.278–279

18. Sharypina T. A. Medeya KHKH veka: russkiye versii v yevropeyskom kontekste // Rossiya i Gretsiya: dialogi kul'tur. Materialy I Mezhdunarodnoy konferentsii. 2007. S. 215–220.

19. Sharypina T. A. «Mama Medeya» Toma Lanoya: bel'giyskiy variant v nemetskom kontekste // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo. Seriya: Filologiya. 2006. № 1. S. 105–110.

20. Shtal' I. V. O proiskhozhdenii bogov. M., 1990. 320 s.

21. Fühmann F. Das mythische Element in der Literatur. Vortrag. Überarbeitete und erweiterte Fassung / F. Fühmann-// Fühmann F. Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur / F. Fühmann. Rostock: Hinstorff-Verlag, 1975. 223 s.

22. Mythos Medea. Herausgegeben von Ludger Lütkehaus. Leipzig, Reclam, 2001. 334 s.

reference throughout the twentieth century. The article concludes that L. Ulitskaya creates a new myth about childless Medea who managed to create her new Crimean Home, the sacred space of rapprochement between different cultures, religions and nationalities by using both potential meanings of myth, Medea's image and the Crimean space sacralization inherent in the domestic culture.

Keywords: *Crimea, Crimean myth, L. Ulitskaya, Medea's image, interpretation, myth, mythologization.*

References

1. Il'ina S. A. Krymskiy tekst romana L. Razumovskoy «Russkiy ostatok» // *Filologiya i literaturovedeniye*. 2015. № 1 [Elektronnyy resurs]. URL: <http://philology.snauka.ru/2015/01/1140> (data obrashcheniya: 07.06.2018).
2. Kolesov M. S. «Russkaya ideya» i kul'tura Kryma [Elektronnyy resurs] // *Rezhim dostupa: http://forumlito.com/2010-12-19-18-04-16/97-q-q-.html, svobodnyy*. Data obrashcheniya 02.08.2018.
3. Kur'yanov S. O. Na puti k sozdaniyu krymskogo teksta russkoy literatury. Mif pervyy. O svyatosti krymskoy zemli // *Filologiya i literaturovedeniye*. 2014. № 7 (34). S. 31–37
4. Kur'yanov S. O. Neskol'ko slov o Krymskom tekste (Razgranicheniye ponyatiy Krymskiy motiv, obraz Kryma i Krymskaya tema) // *Uchenyye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta im. V. I. Vernadskogo / Seriya «Filologiya. Sotsial'nyye kommunikatsii» Tom 27 (66)*. № 1. CH. 2. S. 171–176
5. Kur'yanov S. O. O Krymskom tekste rannego M. Gor'kogo // *Filologiya i literaturovedeniye*. 2014. № 6 [Elektronnyy resurs]. URL: <http://philology.snauka.ru/2014/06/833> (data obrashcheniya: 24.09.2018).
6. Likhachev D. S. O sadakh // *Izbrannyye raboty: V 3 t. T. 3. L.: Khudozh. lit.*, 1987. 520 s.
7. Lotman YU. M. Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda / YU. M. Lotman // *Izbrannyye stat'i: v 3-kh t. T. 2. Tallin*, 1992. 478 s.
8. Lyusyay A. P. Krymskiy tekst v russkoy literature. SPb.: Aleteyya, 2003. 314 s.
9. Mann T. «Iosif i yego brat'ya» Doklad // *Mann T. Sobr. soch.: V 10 t. M.: GIKHL*, 1960. T. 9. S. 175

природа, в то же время, она же предоставляет средства для его преодоления. Образ «вина» коррелирует с парафрастическим образом дождя. Именно «дождь» как атмосферное явление связывает небесный и земной миры, очищает и поит землю, а символически является живительной силой для земли, посланным с неба спасением. Дождь не встретится в тексте номинально, но его парафразы – «поросли капель», «ненастье», «морось» показательны свидетельствуют о сложном процессе трансформации. Имплицитный дождь выявляет свою амбивалентную сущность – в земном мире воспринимается, как «ненастье», символически – небесная очистительная влага, возрождающая жизнь.

Привлечение природы на основе ее творческого потенциала к поэтической деятельности, апробированное в предыдущем стихотворении экстраполирует законы природного мира и на мир окультуренный, городское пространство, чьим жителем ощущает себя лирический субъект. То есть, происходит обживание лирическим субъектом и городского мира по аналогии с природным, как это представлено в стихотворении «Встав из грохочущего ромба» [5, т. 1, с. 330].

В тексте представлено городское пространство в его корреляции с природным миром. Мир природы задает свои законы и производному пространству города, созданному человеком из его материалов. Эта субстанциальная близость продуцирует «подобья» и «соответствия» мира природы, человека и результата их общей деятельности – культурного, в данном случае, городского пространства.

И если в предыдущем стихотворении природа разделяла с лирическим субъектом его страдания, то теперь он сам приходит ей на помощь, вбирает ее «глухие наития» и опять же становится ее голосом – «Я севером глухих наитий / Самозабвенно обоймусь». Голос поэта как результат слияния природного и божественно-вдохновенного творит новый мир «поэмы» из эстетически переработанных природных номинаций. Метафоры, построенные на звуковой организации, формируют художественно совершенный мир – «Опалины опалых роз», «тайны тех, кто – тайно немь», «всходят всходом гроз». Этот мир, созданный поэтом, подобен природному. На

наш взгляд, здесь реализован принцип «соответствия», введенный Ш. Бодлером. Б. Пастернак пошел дальше – «О, всё тогда – одно подобье / Моих возроптавших губ». Если его французский предшественник соотносит мир природы как внешний и мир человека как внутренний, то Б. Пастернак отношение человека и мира природы экстраполирует на мир городской. В его художественной действительности и городской мир, сотворенный человеком из природного, также одухотворяется, голосом своим, «напевом» наделяет поэт и город, что и представлено как творение нового мира, а поэт – его творцом, что обеспечивает ему бессмертие – «Когда из дней, как исподлбья, / Гляжусь в бессмертия раструб». «Ненареченный некто» – это и есть творец, созидающий и сам дающий названия своему миру, собою этот мир оживляя – «Взглянув в окно, даю проспекту / Моей походкою играть...».

Подобную ситуацию наблюдаем в стихотворении «Вокзал» [5, т.1, с. 330-331], где городская реалья, абсолютный антипод природного живого мира, выполняет субъектную функцию «рассказчика» и таким образом вводится авторским сознанием в субъектную сферу текста. Притом этому субъекту-рассказчику отводится решающая роль в жизни перволичного субъекта – именно ему уготована роль ограничителя и вершителя судьбы.

Стихотворение, темой которого стала любовь-разлука, демонстрирует преобразовательную деятельность авторского сознания. Земная любовь обречена на смерть, тогда как творческая интенция способна оживить техническую реалию – «вокзал», одухотворить ее по модели оживления природного мира, что было продемонстрировано в предыдущих текстах. Кроме того, природные номинации непосредственно используются авторским сознанием для формирования урбанистических образов.

Стихотворение «Грусть моя, как пленная сербка...» [5, т. 1, с. 331-332] высвечивает новую грань отношений человека и природы – проникновение во внутренний мир лирического субъекта. Использование номинаций природных реалий тропическим художественным языком переводит их на образный уровень текста, природа и здесь играет свою преобразующую роль для авторского сознания. Лирический субъект не способен преодолеть боль, а ав-

ференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4–6 октября 2004 г.): Труды и материалы: / Под общ. ред. К. Р. Галиуллина. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004. С.278–279

18. Шарыпина Т. А. Медея XX века: русские версии в европейском контексте // Россия и Греция: диалоги культур. Материалы I Международной конференции. 2007. С. 215–220.

19. Шарыпина Т. А. «Мама Медея» Тома Ланоя: бельгийский вариант в немецком контексте // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Филология. 2006. № 1. С. 105–110.

20. Шталь И. В. О происхождении богов. М., 1990. 320 с.

21. Fühmann F. Das mythische Element in der Literatur. Vortrag. Überarbeitete und erweiterte Fassung / F. Fühmann-// Fühmann F. Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur / F. Fühmann. Rostock: Hinstorff-Verlag, 1975. 223 s.

22. Mythos Medea. Herausgegeben von Ludger Lütkehaus. Leipzig, Reclam, 2001. 334 s.

23. Meyer-Arlt R. Alles vliet (Deutschsprachige Erstaufführung “Mamma Medea” von T. Lanoye / Deutsch von Reiner Kersten) // Hannoverische Allgemeine Zeitung. № 22. – 27. 01.2003.

CRIMEA IN THE ETHICAL AND AESTHETIC SYSTEM
OF THE NOVEL BY L. ULITSKAYA
«MEDEA AND HER CHILDREN»

Sharypina Tatyana Alexandrovna,

*Doctor of Philology, Professor,
Head of the Department of Foreign Literature
of the Institute of Philology and Journalism, Lobachevsky
National Research Nizhny Novgorod State University,
603000, Nizhny Novgorod, 23 Gagarin Avenue,
tel.: 8-831-433-82-45, e-mail: kafzl@yandex.ru.*

The aim of the article is to consider the mythologization of Crimea in the ethical and aesthetic system of the novel by L. Ulitskaya. The analysis is conducted in the context of the story of Medea's image

В. И. Вернадского / Серия «Филология. Социальные коммуникации» Том 27 (66). № 1. Ч. 2. С. 171–176

5. Курьянов С. О. О Крымском тексте раннего М. Горького // Филология и литературоведение. 2014. № 6 [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.snauka.ru/2014/06/833> (дата обращения: 24.09.2018).

6. Лихачев Д. С. О садах // Избранные работы: В 3 т. Т. 3. Л.: Худож. лит., 1987. 520 с.

7. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Избранные статьи: в 3-х т. Т. 2. Таллин, 1992. 478 с.

8. Люсый А. П. Крымский текст в русской литературе. СПб.: Алетейя, 2003. 314 с.

9. Манн Т. «Иосиф и его братья» Доклад // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 9. С. 175

10. Меликян Т. Образы-символы Крыма, моря и юга в поэзии А. С. Пушкина и Б. Л. Пастернака // Научное обозрение. Серия 2: Гуманитарные науки. 2013. № 6 (122). С. 93–99

11. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000. 168 с.

12. Ровенская Т. А. Архетип Дома в новой женской прозе, или Коммунальное житие и коммунальные тела // Иной взгляд. Международные альманахи гендерных исследований. Минск, 2001. Март. С. 26–28

13. Ровенская Т. А. Роман Л. Улицкой «Медея и ее дети» и повесть Л. Петрушевской «Маленькая Грозная»: опыт нового женского мифотворчества // Адам и Ева. Альманахи гендерной истории. М., 2001. №2. С. 137–163.

14. Улицкая Л. Медея и ее дети. М., Эксмо, 2002. 288 с.

15. Фадеева Т. М. Крым в сакральном пространстве: История, символы, легенды. Симферополь, 2000. 304 с.

16. Фюман Ф. Двадцать два дня, или Половина жизни. М.: Прогресс, 1976. 125с.

17. Чистякова О. Н. Концепт СЕМЬЯ в повести Л. Улицкой «Медея и ее дети» / О. Н. Чистякова // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная кон-

торское сознание находит способ трансформации ее через вербализацию, создание художественного образа, в данном случае двойного сравнения – «Но я, как репейник, бессмыслен / В степи, как журавль у бадьи».

Обращение к природному миру как материалу, из образов которого авторское сознание творит свою эстетическую вселенную, наглядно демонстрирует стихотворение «Венеция» [5, т. 1, с. 332–333]. Написано оно по воспоминаниям о поездке в Венецию, Б. Пастернак пробыл там с 6 по 10 августа 1912 г. В тексте стихотворения непосредственное впечатление, полученное от созерцания ночного неба. Лирический субъект текста на рассвете подъезжает или приплывает к Венеции на поезде или пароходе, он просыпается от «бряцанья стекла», и оно вызывает у него ощущение гитарного звучания, разносившегося над небом и миром.

Ключевым образом текста является звук-созвездие, созданный в авторском сознании под непосредственным впечатлением эмпирического автора. В тексте природный мир представлен пространственными номинациями «земля», «небо», море («морского небосклона»), «солнце» (парафраза «Чадящий не касался шар»), «Скорпион», «туманы», «планета», «корень»; и временными – утро («спозаранку»), «час рожденья дня»). Обратим внимание, что первичные номинации зачастую представлены парафрастически, то есть, уже преобразованными авторским сознанием, кроме того, показателен синтетический образ «морского небосклона», соединяющий вертикальное и горизонтальное измерение мира. Собственно природных номинаций на весь текст насчитывается небольшое количество, но именно они являются основой создания эстетического объекта как нового авторского художественного мира. В тексте представлены все четыре стихии и пространственная ось координат в горизонтальной и вертикальной проекции, то есть, природные номинации задали процесс создания и модель «планеты», сконструированной автором-творцом. Показателен временной маркер – утро как начало мира, где включается земное временное измерение. Лирический субъект творит свой мир из «туманности», от которой отпочковываются, «отрываются» готовые земные формы. Созвездие «Скорпиона» становится моделью созвучия-созвездия «трезубца

гитар». Новый мир творится лирическим субъектом из «звука», то есть, слова, вербализирующего природные номинации. Природа продуцирует готовые образы мира, из которых авторское сознание по архаической модели творения вселенной создает собственный мир. Лирический субъект по аналогии с Богом-Творцом растворен во всем своем мире, но каждому его элементу дает возможность свободного пребывания в нем: «И тайну бытия без корня / Постиг я в час рожденья дня: / Очам и снам моим просторней / Сновать в туманах без меня». Таким образом, природа снабжает лирического субъекта своими формами-образами для созидания нового мира по воле автора-творца.

Созданный лирическим субъектом новый мир в следующем стихотворении «Не подняться дню в усилиях светилен...» [5, т. 1, с. 333] застывает. «Рожденье дня» из предыдущего текста приостанавливается «в зимовий гложнущем забрале». Пейзажные номинации временной семантики, как видим, придают тексту концептуально новое содержание. В стихотворении снова появляется тема земной любви. Посвящено оно Иде Высоцкой. Продолжая свою деятельность по творческому созиданию новых миров, авторское сознание демонстрирует и свою власть над ними. В тексте динамика мира приостановлена – встреча с возлюбленной сменилась разлукой и приводит к смертному изнеможению. Но смерть от земной любви способствует рождению из мальчика взрослого человека. Основой образности в тексте является параллелизм между мертвой зимней природой и омертвевшей душой. В каждой из 4 строф этот параллелизм прослеживается: «зима и я» – «я и зима» – «я» – «зима». «Крещенские покрывала» фиксируют время действия серединой зимы, от Солнцестояния – Рождества – до Крещенья. Это время в русской народной традиции связано с гаданиями о будущем (наблюдается у В. Жуковского, А. Пушкина, отсюда и образ «свеч» в финале).

Стихотворение «Близнецы» [5, т. 1, с. 333-334] – центральное в книге и композиционно, и концептуально. В середине стихотворения, единственном в сборнике, раскрыта полностью астрономическая образность заглавия. Текст напрямую эксплицирует мотив близнецов, здесь он представлен как тема дружбы и любви. Кастор и Поллукс – сыновья Зевса в греческой мифологии, герои, пре-

идея о возможности бесконфликтного (т.е. бескровного, потому что в них течет одна кровь) сближения различных культур, религий и народностей. Это подтверждает и само происхождение образа архаической (и новой) Медеи, и происхождение ее многочисленных «детей». Медея приходит в древнегреческую мифологию из более древних культур так называемой Циркумпонтийской зоны [15, с. 34], в которой и происходило формирование индоевропейских языков и олицетворяет передачу традиций более древней иранской культуры эллинам, на что указывает и само имя Медея, означающее «мядьянка».

Прогноз Жана Ануя относительно роковой смысловой наполненности имени древней героини не оправдался. Имя Медеи как знак полисемантической созданной в древности мифа несет, как оказалось, в себе огромный гуманистический заряд. Л. Улицкая, используя его потенциальные значения, а исконно присущую отечественной культуре сакрализацию крымского пространства, также творит новый миф о бездетной Матери Медее, сумевшей создать свой новый крымский Дом, в котором, наконец, обретают тихую пристань и духовную опору ее многочисленные, измученные катаклизмами цивилизации дети.

Список использованных источников

1. Ильина С. А. Крымский текст романа Л. Разумовской «Русский остаток» // Филология и литературоведение. 2015. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.snauka.ru/2015/01/1140> (дата обращения: 07.06.2018).
2. Колесов М. С. «Русская идея» и культура Крыма [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://forumlito.com/2010-12-19-18-04-16/97-q-q-.html>, свободный. Дата обращения 02.08.2018.
3. Курьянов С. О. На пути к созданию крымского текста русской литературы. Миф первый. О святости крымской земли // Филология и литературоведение. 2014. № 7 (34). С. 31–37
4. Курьянов С. О. Несколько слов о Крымском тексте (Разграничение понятий Крымский мотив, образ Крыма и Крымская тема) // Ученые записки Таврического национального университета им.

верованиями и хранит в себе много разрушенных святилищ и древних храмов.

В большей степени связь с Античностью проявляется в традиции изображения и в трактовке образа главной героини. Медея – цельная личность, она монументальна и царственна. В облике Медеи Синопли неоднократно подчеркивается и христианская иконописность лика: «Иван Исаевич изумился ее иконописному лицу» [14, с. 142]. Медея Синопли лишена колдовских способностей и связана с колхидской царевной только своей способностью видеть в темноте и лечить людей. Она не противопоставляет себя современному миру, но является носителем отживающей эллинской культуры, с ее природой и традициями: «Медея Мендес, урожденная Синопли, <...> осталась последней чистопородной гречанкой в семье, поселившейся в незапамятные времена на родственных Элладе Таврических берегах» [14, с. 5]. Тоска по утраченному миру гармонии ощущается и в образе самой Медеи: «Ей давно уже не с кем было говорить на этом изношенном полнозвучном языке, родившем большинство философских и религиозных терминов и сохранившем изумительную буквальность и первоначальный смысл слов» [14, с. 5].

Миф о Потерянном рае пересекается в романе с библейским мифом о Вавилонском столпотворении, которое ассоциируется со временем революции и трагическими событиями, как во всей стране, так и в Крыму, прежде всего в прежнем Рае-Эдеме – Феодосии, когда происходит рассеяние семьи Синопли. В романе Л. Улицкой повороты в судьбе героини и ее знакомых и родственников обусловлены движением истории, политическими процессами, идущими в обществе. Племянник и наследник сакрального мира Медеи – Георгий так размышляет об этом: «Он любовался этой землей <...> она была скифская, греческая, татарская, и хотя теперь стала сохвоной и давно тосковала без человеческой любви и медленно вымирала от бездарности хозяев, история все-таки от нее не уходила» [14; с. 11].

Сама фамилия героини Синопли явно связана с названием города Синопа, центром культа бога Сераписа, учрежденного для объединения египетской и эллинской культуры, мифологии, религии. Исследователи считают [12, 13], что в фамилии семьи зашифрована

вращенные в зодиакальное созвездие Близнецов; один из них был смертным, а другой – бессмертным, но они оба поделились друг с другом своими судьбами и по очереди находятся то в небе, то в подземном царстве.

В мифических близнецах-Диоскурах представлены, по мнению многих исследователей, бессмертное («Поллукс») и смертное («Кастор») начала: творчества и действительности, находящихся в постоянном перетекании друг в друга в личности поэта. Что касается пейзажного дискурса, то в тексте представлены пространственные реалии «земля», «небо», «фуксии», и временная – «ночь». Авторское сознание из природных образов с архаической семантикой пересоздает мифический мир по законам, им самим установленным. Сюжет книги «Блинец в тучах» разворачивается последовательно, варьируя тему любви и творчества. Окончание земной любви задано в нескольких предыдущих текстах. Теперь любовь находится в состоянии сна-смерти, а лирический субъект обнаруживает в себе две ипостаси – смертную, способную к любви, и бессмертную, способную к творчеству. Они находятся в постоянном взаимоперетекании. Проблема их сосуществования впервые эксплицирована в художественном мире. Лирическое событие развивается в параметрах, обозначенных природными реалиями с мифическим значением, что придает им онтологический характер. Бессмертная ипостась лирического субъекта находится в «небе», освещенном «лунным сиянием», время действия – «ночь». Вспомним, что в предыдущем тексте лирический субъект находился в пространстве «зимы», коррелирующей с созвездием «Водолея» и «Близнецов». Чтобы наступил «день» творения, ему должна предшествовать «ночь», рождающая творческие интенции. Она и появляется в «Близнецах». «Фуксии» – цветочная номинация – отсылает к фигуре Христа – жертвенной любви во имя спасения человечества. Таким образом смертная ипостась лирического субъекта в латентном состоянии содержит интенцию жертвы, воскрешения и таким образом спасения любовью и во имя любви. Любовь обнаруживает свое божественное происхождение. Природные реалии через свои глубинные смыслы очерчивают вектор движения в развитии сущности лирического субъекта-поэта.

Продолжение заявленных интенций находим в последующих текстах. Завершающее стихотворение книги «Сердца и спутники» [5, т. 1, с. 343] эксплицирует все апробированные авторским сознанием функции пейзажного дискурса. Посвящено оно Е.А. Виноград, двоюродной сестре А. Штиха, будущей героине книги «Сестра моя жизнь» (1917). (Заключительное стихотворение в сборнике переключается с первыми словами центрального стихотворения «Близнецы» заглавием, а тема города противопоставлена теме райского сада в первом стихотворении – «Эдем».)

Природный и городской миры в стихотворении взаимопроникаемы. Город представлен как «пассаж», и в то же время как «телескоп», в котором с разных концов сходятся близнецы – «Сердце» и «Спутник», как звездочет и звезда, в этой встрече – «Лишатся сердца обороны / И спутников скажется власть» – состоится любовное откровение. Тема смертности–бессмертия близнецов не актуализирована, она сменяется темой творческого единения противоположностей: подчеркивается контраст двух концов, которые соединяются «пассажем», в то же время они далеки, как афелий и солнце (*афелий* – максимальное удаление от солнца планеты или кометы). Заданная противоположность подкрепляется антиномическими парами, представленными пейзажными пространственно-временными номинациями: «там» – «здесь», «золотые и синие», «холод» – «жар», «пурга» – «заря», «сумерки» – «полдень», а также противопоставлены взаимные раздоры и «гибель вразброд». Единство противоположностей охватывается через зрение («в сквозном телескопе») и слух («два голоса в песне») лирического близнецового субъекта. В результате – «Сердце» принимает в себя «Спутника», а «Спутник» – «Сердце» («Нас двое... И надвое – тот и другой»).

В тексте, на наш взгляд, три субъектные формы – перволичный субъект («мой»); «я-другой» – представлен близнецовой парой «звездочет» и «близнец», они же – «сердца» и «спутники»; «другой» – «ты, мой город». Перволичный субъект и субъектные формы «я-другого» являются адресантом, а «город» – адресатом интенций авторского сознания и в то же время ареной деятельности близнецовой пары, стремящийся к воссоединению. «Город» как

рутся мифы генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги), он имеет начало, но не имеет конца – это «вечный город». Эксцентрический город расположен «на краю» культурного пространства: на берегу моря, в устье реки, <...> Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий <...>» [7, с. 10]. Образ Медеи Синопли связан с горными высотами, скалами. Так, ее Дом «находился в самой верхней части Поселка, но усадьба была ступенчатая, террасами, с колодцем в самом низу<...>» [14, с. 14] <...> Море было довольно далеко, и потому обычные курортники в Нижнем Поселке, ни тем более в Верхнем не селились» [14, с. 16] Не случайно знаковые для судеб семьи Синопли события происходят во время спуска с горных высот Медеинога Дома к морской переменчивой стихии: там Медея находит кольцо Сандрочки, которое та потеряла во время купания с Самуилом, начинается болезненная роковая влюбленность Маши. Однако не все так однозначно именно во время этого путешествия «детям Медеи» открываются нереально красивые, связанные с античной мифологической традицией, пейзажи Карадага: «Но с последнего участка карнизной тропы замок все-таки открылся. Это был известняковый выветренный массив, вздымавшийся вверх разновысотные готические шпили <...>» [14, с. 65]. Вид этот был столь странен для человеческого глаза, что долго выдержать его было невозможно, тянуло прочь – слишком уж это было неземное» [14, с. 66]. Этот пассаж отсылает нас напрямую к рассказам о гибели Крито-Минийской, Крито-Микенской цивилизации и извержению знаменитого вулкана Фера, положившего конец одной из самых красивых и достойных древних культур. Виды Карадага напоминали Медею фантастические пейзажи картин Константина Богаевского, принадлежавшего к Киммерийской школе живописи, страстного почитателя легендарной Киммерии. По преданию область Карадага была населена людьми уже во времена Прометея, а большинство легенд вокруг вулкана и горного массива связано с древнегреческой цивилизацией и мифологией. Именно от Карадага начинается проход в подземное царство Аида. Карадаг в различных национальных традициях крымских народов связан с мистическими и религиозными

утопически прекрасная и одновременно выписанная реалистически детально, подобно древнему гомеровскому эпосу, напоминает также об идеале соборности в русской классической литературе. Портрет Медеи, ее статная фигура и медные волосы, ее классический профиль и некоторая отстраненность, подчеркнутая нравственная и физическая чистота вызывают прежде всего ассоциации не с привычной мифологической Гекатой, а с образами Артемиды и Афины. В этом нет никакого осовременивания сути образа Медеи, поскольку подобная полисемантичность заложена уже в античном прототипе. Архаическая Артемиды Таврической – воплощение Великой Богини, Матери сущего – владычица людей и зверей. По свидетельствам древних (Геродот) Крым или Таврида был местом древнейших мистерий Артемиды. Древнее представление о лунарной сути Артемиды связывает ее с колдовскими чарами богини луны Селены и одновременно богини Гекаты, одной из наиболее древних и сложных по функциям богинь. В царстве олимпийцев «Геката совмещает в себе традиционные функции советной Афины, Артемиды-охотницы, Гермеса-скотохранителя, равно как и покровительницы младенцев» [см. об этом подробно: 20]. Подобная полисемантичность мифологического образа и позволяет каждому, кто к нему обращается, использовать созвучное собственной концепции. Поэтому Медея Сенеки, Ж. Ануя, Х.-Х. Янна – разрушительница, а Медея К. Вольф и Л. Улицкой – «советная Афина» и «покровительница младенцев». Любопытно, что Дом Медеи воплощает в себе функции храма: внутри него человек защищен и неприкосновенен. Милиция арестовывает Рашида, пришедшего к Медее, только когда он выходит из-под защиты сакрального места. Совсем, как по законам древнегреческого общества. Кстати, применительно к Верхнему и Нижнему поселку, а также морскому пространству дикого пляжа в романе, вполне применима концепция Ю. М. Лотмана о «городских» сверхтекстах. Ю. М. Лотман пишет о городах *концентрического и эксцентрического* типа: «Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах) [в данном случае – дома на горе – *Т. III.*]. Такой город [дом – *Т. III.*] выступает как посредник между землей и небом, вокруг него концентри-

пространственная номинация впервые в книге выполняет субъектную функцию. Авторское сознание к финалу книги сформировало и свою близнецовую пару – читательское сознание, к которому оно стремилось каждым текстом сборника. «Город» как «пассаж» – множественные возможности творческой деятельности реципиента. В горизонтальной плоскости «города» как локуса находится «звездочет», соединивший «центр» («обсерватория») и «окраину». В вертикальной проекции в «городе» через «телескоп» соединены «розные зори» – близнецовая пара – «звездочета» и «близнеца». Временное измерение также соединено «городом», притом в причудливом оксюморонном виде – «сумерки» и «полдень», где первый образ обозначен как «сизый закал», а второй как «неотгорающая даль». «Вход» в первое измерение (небесное, надо полагать) – «заброшен», там «блекнет воздушная проседа», а «теснится народ» к «выходу» «в бывалое». Предположим, речь идет о поэзии «старой» и «новой», возможно, символистской и футуристической, к которой сориентирован в это время Б. Пастернак, или о человеке эмпирическом и творческом. И когда «город» как «телескоп», опять же, задающий ценностную вертикаль, соединяет «звездочета» и «близнеца», разобщенность их преодолевается. Через скрытое сравнение они, как «золотые» (земные) и «синие» (небесные) «плутают и гибнут вразброд». «Город» – «телескоп» их соединяет. Возможны еще аллюзии на поэзию Золотого века и Серебряного. Кроме того, «город» не только соединяет, но и эксплицирует и границу миров «золотого» и «синего» – «балконь», которые и сами «к зыби клонятся» – устремлены в неизвестность нового. «Старинная мебель» как метонимическая экспликация дома («своего мира») «воздета» «в небо», чем преодолевается земное ограничение «звездочета» – «сердца», «лишенного обороны». «Спутник» как небесный творческий аспект проникает в «сердце» «звездочета» – «и спутников скажется власть» – и образуется двуголосие «в песне», появляется собирательное «мы» – «Нас двое: мы – Сердце и Спутник, / И на двое тот и другой». Здесь в полной мере представлена мифическая природа Диоскуров Кастора и Поллукса.

Таким образом книга закольцовывает свою композицию. Сюжет же книги в целом был направлен на формирование мотива и

поиск адресата творческого процесса. Адресатом становится «причудник»-«город», читатель, соединивший противоположные начала – «зарю сочетавший с пургой» – человеческое и божественное. Мотивом стало стремление к целостности, обрести которую возможно через взаимоотдачу – «на двое». Такая взаимная жертвенность – безусловна, основана на понимании любви как божественном присутствии в человеке. Именно она, любовь, дает лирическому субъекту творческое вдохновение, обеспечивает его созидательный путь.

Благодаря актуализации в художественном мире книги «Близнец в тучах» принципа синкретизма, охватывающего все уровни текста, авторское сознание формирует новые способы функционирования природных номинаций в тексте. Субъектный синкретизм позволяет вводить пейзажные реалии с субъектную сферу текста, далее авторское сознание природным образом дает полноценный голос, природа не просто олицетворяется, а становится автономным и самостоятельным субъектом-«другим», находящимся с перволичным субъектом в диалогических отношениях. Авторское сознание формирует лирического субъекта-«поэта», наделяя его творческой эманацией, рождающейся из любви к миру. Поэзия и любовь перетекают друг в друга и обеспечивают творческий акт. В нем природа, трансформированная в пейзаж, становится полноправным лирическим «другим», откликающимся на переживание перволичного субъекта, но не только. У Б. Пастернака природа может быть и источником, из которого авторское сознание формирует внутренние состояния лирического субъекта. Более того, природа у поэта снабжает перволичного лирического субъекта средствами преодоления внутренних перипетий. В то же время, и лирический перволичный субъект откликается на проблемы природного мира и приходит ему на помощь. Развивая символистский принцип «соответствия», Б. Пастернак экстраполирует законы природного мира на урбанистический. Номинации городской природы и урбанистических реалий использованы авторским сознанием для сотворения нового модернистского художественного мира, где «всё» связано со «всеми», где лирический субъект синкретически связан с природным и культурным миром. Все субъектные формы, в том чис-

о Пупе Земли, существующем с небольшими инвариантами по сути во всех религиозно-мифологических традициях: Омфал – в Дельфах, считавшийся Пупом Земли, в Талмуде – Камень Основания – (или Краеугольный камень) Храмовой горы, на котором располагался Иерусалимский храм. В Иерусалиме со времен святой Елены обозначали Пуп Земли против входа в пещеру Гроба Господня. Это место делится символическим христианским центром Мира и местом спасения всего человечества. Вот как подготавливает автор читателя к восприятию особой атмосферы вокруг будущего Дома Медеи: «Не так высока была эта горка, на которой когда-то устроилась татарская деревушка, но, как будто подчиняясь какой-то китайской головоломке, в этом месте ландшафт отказывался от обязательного следования оптическим законам и раскидывался выпукло, обширно, держась на последней грани перехода плоского в объем и соединяя чудесным образом прямую и обратную перспективу <...> [14, с. 57] <...> и невозможно было понять, то ли каменная корка гор плавают в синей саше моря, охватывающего полгоризонта, то ли огромное кольцо гор, не вмещимое глазом, хранит в себе продолговатую каплю Черного моря. Медея и Самуил попали сюда осенью тридцать первого года. Сидя здесь, на поросшей каперсами и серой полынью поляне, оба они ощутили, что находятся в центре земли, что плавное движение гор, ритмические вздохи моря, протекание облаков, быстрых, полупрозрачных и более плотных, замедленных, и обширное внятное течение теплого воздуха от гор, направленное вкруговую, – все рождает совершенный покой

– Пуп земли, – только и сказал тогда пораженный Самуил» [14, с. 60].

Сюда из поруганного, Потерянного рая – Феодосии, усадьбы старого Харлампия, и переезжают Медея с Самуилом. Дом Медеи приобретает в этом контексте особое символическое значение: он становится сакральным местом спасения и очищения огромной семьи Синопли, расширяющейся до вселенской бесконечности, «особых» людей, как их воспринимает Нора. Не имея собственных детей, Медея становится центром притяжения «многочисленных племянников и внучатых племянников» [14, с. 7]. Сама атмосфера жизни, воссозданная в этом произведении, полная надежды, почти

самом» [11, с. 24–31]. Любопытно, что эта концептуализация мифа в романе связана с объединением, на первый взгляд, несоединимого: мифического образа Медеи и мифологизации и сакрализации Крыма, а также привнесением в новую сложную мифологизированную систему еще одного слагаемого: мифа о центре мира, Пупе Земли, соединенного в этом контексте с мифическим сюжетом об Эдеме и Потерянном рае. Детальное описание великолепия естественного сада и райского многоцветья, открывающегося взору от усадьбы Медеи Синопли-Мендес, отсылает нас к мифопоэтическому контексту, рождающему ассоциацию с садами Эдема, и напоминает Потерянный рай, который, кстати, в этико-эстетической системе романа может быть обретен вновь: «Нора завороченно смотрела в ту сторону, где сходились балка, горушка, завивалась какая-то длинная складка земли и там, в паху, стоял дом с черепичной крышей <...> Она любовалась устройством пейзажа и думала с благородной грустью: «написать бы такое... Нет, не справиться мне...» [14, с. 15] <...> Она поднялась на холм и увидела, как все изменилось за те несколько минут, что она спускалась к дороге: солнце, наконец, пробило блестящую дымку и тамариски, которые она пыталась нарисовать, уже не поднимались розовым паром, а плотно, как клюквенный мусс. Лежали на гребне холма. Ушла вся нежная неопределенность пейзажа, а место, на котором она стояла, показалось ей вдруг тем неподвижным центром, вокруг которого и происходит движение миров, звезд, облаков и овечьих отар» [14, с. 36]. Невольно вспоминаются слова Д. С. Лихачева: «Первооснова и образец всех садов, согласно христианским представлениям, – рай, сад, насажденный богом <...> Непременной и характернейшей чертой рая было в представлениях всех времен наличие в нем всего того, что может доставлять радость <...> всем человеческим чувствам. Цветы наполняют рай красками и благоуханием. Фрукты служат не только украшением, равным цветам, но и услаждают вкус. Птицы не только оглашают сад пением, но и украшают его своим красочным обликом и т. д.» [6, с. 477]. Описание увиденного Норой плавно переходит в картину места, на котором будет стоять будущий Дом Медеи. Тот дом, который в восприятии ее детей осознанно и неосознанно будет ассоциироваться с мифом

ле, природные и урбанистические, приобретают у поэта автономность и находятся друг с другом в паритетных отношениях. Кроме того, природные номинации у Б. Пастернака выполняют дискурсивную функцию. Во-первых, каждая пейзажная реалья в читательском сознании помимо прямого значения актуализирует мифологические и символические смыслы, которые по-разному воспринимаются реципиентом. А во-вторых, весь сюжет книги разворачивается с целью формирования адресантом – «сердцем» («поэтом») своего «близнеца»-адресата, которым становится «спутник», «город» – то есть, «читатель». «Город» создан авторским сознанием по аналогии с природным миром. «Город»-читатель является и «другим» на субъектном уровне текста, то есть, принадлежит тексту книги, но он же представляет собой и собственно «завершение» эстетического события – создание адресата-читателя, что и является целью творческого поэтического акта. Пейзажный дискурс, таким образом, в книге Б. Пастернака «Близнец в тучах» позволяет выявить стратегии авторского сознания, которые впоследствии станут ведущими у поэта – формирование эстетической реальности, имманентной провиденциальному читателю.

Список использованных источников

1. Баевский В. С. Б. Пастернак-лирик: Основы поэтической системы / Вадим Соломонович Баевский. – Смоленск: Траст-имакон, 1993. – 240 с.
2. Библейская энциклопедия. — 1891. Репринтное издание. — М.: ТЕРРА, 1990. — С.297
3. Гаспаров М.Л., Поливанов К.М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария / Чтения по истории и теории культуры. Вып. 47. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2005. 143 с. Режим доступа <http://ivgi.rsu.ru/article.html?id=51050>
4. Остапенко И.В. Пейзажный дискурс как картина мира в русской лирике 1960–1980-х годов. : Дисс. ... докт. филол. н. : 10.01.02. / Остапенко Ирина Владимировна ; Таврический национальный университет имени В.И. Вернадского. – Симферополь, 2013. – 530 с.
5. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т I: Стихотворения и поэмы 1912-1931 / Сост. и коммент. Е. Б. Пастернака

и Е. В. Пастернак; предисл. Л. С. Флейшмана. — М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. — 576 с.

6. Тагильцева Я.Н. Своеобразие и роль пейзажа в лирике Бориса Пастернака: дис. ... канд. филол. наук / Тагильцева Янина Михайловна. — Симферополь, 2009. — 198 с.

LYRIC BOOK BORIS PASTERNAK'S "TWIN IN THE CLOUDS": MORE STRATEGY FOR THE FORMATION OF THE LANDSCAPE DISCOURSE

Ostapenko Irina Vladimirovna,

*Ph.D., Professor of Crimea Federal V.I. Vernadsky University
(Simferopol, Crimea Republic, Russia),
e-mail: i_ostapenko@mail.ru*

In the article, the landscape discourse of B. Pasternak's lyric book "Twin in the Clouds" was studied for the first time. As a result of a consistent analysis of all the texts of the book, strategies of the author's consciousness on the introduction of natural nominations into the artistic world of the work are revealed. Particular attention of Boris Pasternak to the world of nature, which is found throughout the writer's work, was formed and tested in his first book "Gemini in the Clouds". Unlike the symbolist principles of landscape functioning in poetry, B. Pasternak introduces landscape realities into aesthetic reality at first as the creative foundation of the artistic world, then empowers nature with voice, introduces into natural nominations into the subject sphere and forms the image of the lyrical "other" in parental dialogical relations. Nature becomes an autonomous subject in the artistic world, conditioning the movement of the lyrical plot as a whole. In addition, the landscape of B. Pasternak becomes a model for the formation of a culturological mythopoetic world according to the laws of nature, where natural and urban nominations perform a discursive function. "Forest", "choir", "city" of the poet are not only subjects at the textual level of the artistic world, but also by his addressee, formed by the author's consciousness for aesthetic completion of the lyric subject.

тотальным релятивизмом заставил пересмотреть устойчивые характеристики и трактовки этого мифологического образа, а специфика национального менталитета (французского, немецкого, бельгийского, русского) также повлияла на рецепцию этого классического образа, не говоря уже о своеобразии режиссерских сценических и кинематографических (киноверсии Пазолини и Ларса фон Триера) интерпретаций названного сюжета [18, 19, 22, 23].

Трансформации этого античного сюжета и образа многочисленны. Медея — один из самых загадочных и потому притягательных образов древнегреческой мифологии и драматургии. Двойственность ее природы predetermined как родством со светлым Гелиосом, так и с черной Гекатой. Попытки идеализировать или «очернить» этот образ гасит его трагическую величественность. Любопытно, что русская классическая литература и критика отнеслись к этому уникальному античному образу достаточно индифферентно. Известно высказывание С. П. Шевырева: «Медея представляет для нас тип женщины хитрой и коварной, употребляющей личину кротости и смирения, для того чтобы отомстить измену и обиду». Его отталкивала сама идея возможности детоубийства, когда «ужасное в женщине переходит в отвратительное» [см. об этом: 18].

Среди интерпретаций сюжета о Меее особое место занимают почти одновременно появившиеся романы Кристи Вольф «Медея. Голоса» (1996) и роман Л. Улицкой «Медея и ее дети» (1996). Для рассматриваемых романов К. Вольф и Л. Улицкой характерна такая трактовка этого античного образа, которая связывает Меею прежде всего со светлым (дневным) Гелиосом, а не с мрачной (ночной) Гекатой [20, с. 16]. Созданию величественной атмосферы вокруг Мееи в этих романах способствуют в значительной степени такие характерные черты стиля, свойственные ранней эпической традиции и связанные с особенностями воплощения образа героя, как уравновешенное, созерцательное спокойствие, сопутствующее его описанию, пластичность и монументальность изображения, идеализация повествования о далеком прошлом и др.

Миф в романе Л. Улицкой, как и в романе К. Вольф, становится по общеизвестному выражению Е. Мелетинского, средством «концептуализации мира, того, что находится вокруг человека и в нем

исчерпываются ни их рациональным объяснением, ни воссозданием их в единичном художественном произведении. Они, по убеждению писателя, непрерывно происходят в действительности, обогащаясь все более новым смыслом. По мысли Фюмана возможности современного мифотворчества неистощимы, поскольку способность к мифологизированию обусловлена двойственной природой человека как существа биологического и в то же время немислимого вне общества.

Каждая эпоха, как известно, воспринимает Античность в свете собственных проблем и катаклизмов, поэтому в различные времена в художественных интерпретациях начинают доминировать очень разные мифические образы и сюжеты. Многозначность, вариативность, полисеманτικότητα мифа располагает к этому. Так в XVIII веке одним из наиболее востребованных становится сюжет об Ифигении, а постнищенскому кризисному периоду общественно-го сознания оказался созвучен мифологический образ диаметрально противоположного содержания – одержимой мстительницы Электры, носительницы дионисийской стихии (классический пример – трагедия «Электра» Гуго фон Гофманстала). В 30-40-е гг. XX в. резко изменяется характеристика образа Клитемнестры (тетралогия об Атридах Г. Гауптмана, трагедия И. Лангнер, Г. Э. Носсак «Некий» и др.), а также особый смысл в антифашистской немецкой литературе приобретает образ «в бедах упорного» Одиссея. В 40-е годы на авансцену несколько запоздало выходит Кассандра (неосуществленный замысел Б. Брехта, одноименная новелла Г. Э. Носсака), чтобы исчезнуть на несколько десятилетий и появиться вновь в трактовке Кристи Вольф в середине 80-х гг. Но если востребованность тех или иных мифологических образов так или иначе можно объяснить, исходя из социокультурной ситуации эпохи, то с образом Медеи, которая выходит на передний план во второй половине XX века дело обстоит сложнее.

В середине XX века Жан Ануй в своей, пожалуй, самой «черной» из пьес «Медея» (1946) при помощи Ясона пророчествовал о том, что Медея навсегда останется единственной, поскольку ни одна мать не решится назвать свою дочь подобным именем. Однако век XX со всеми присущими ему катаклизмами, катастрофами и

Keywords: *landscape discourse, strategy of author's consciousness, subject sphere.*

References

1. Baevskiy V.S Pasternak-lirik: Osnovu poeticheskoy sistemu [Pasternak the lyric poet: The fundamentals of the poetic system] / Vadim Solomonovich Baevskiy. – Smolensk: Trast-imakom, 1993. – 240 s.
2. Bibleyskaya enciklopediya [Biblical Encyclopedia]. — 1891. Reprintnoe izdanie. — М.: TERRA, 1990. — S. 297
3. Gasparov M.L., Polivanov K.M. «Bliznench v tuchah» Borisa Pasternaka: oput komentariya [“The twin in the clouds” by Boris Pasternak: the experience of the commentary] / Chteniya po istorii i teorii kulturu. Vup. 47. – М.: Rossiysk. gos. gumanit. Un-t, 2005. - 143 s. Regim dostupa <http://ivgi.rsu.ru/article.html?id=51050>
4. Ostapenko I.V. Peyzagnuy diskurs kak kartina mira v russkoy lirike 1960-1980-h godov [Landscape discourse as a picture of the world in Russian lyrics of the 1960s-1980s.] : Diss. ... dokt. filol. n. : 10.01.02. / Ostapenko Irina Vladimirovna ; Tavricheskij natsionalnuy universitet imeni V.I. Vernadskogo. – Simferopol, 2013. – 530 s.
5. Pasternak B.L. Polnoe sobranie sochineniy: V 11 t. T I: Stihotvoreniya i poemu 1912-1931 [Complete Works: In 11 vols. T I: Poems and poems 1912-1931] / Sost. i komment. E. B. Pasternaka i E. V. Pasternak; predisl. L. S. Fleyshmana. — М.: SLOVO, 2003. - 576 s.
6. Tagiltcheva Ya. N. Svoeobrazie i rol peyzaga v lirike Borisa Pasternaka [The originality and role of the landscape in the lyrics of Boris Pasternak]: diss. ... kand. filol. nauk / Tagiltcheva Yanina Mihaylovna. – Simferopol, 2009. – 198 s.

УДК 821.161.1

ВРЕМЕННАЯ СФЕРА КАРТИНЫ МИРА АВТОРА
В ПЕЙЗАЖНОМ ДИСКУРСЕ ЛИРИКИ
БОРИСА РЫЖЕГО

Левицкая Нелли Евгеньевна,

*к. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Таврической академии (структурное подразделение) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского» (г. Симферополь, РФ);
e-mail: nellya7@mail.ru*

В статье исследована лирика Б. Рыжего 1990-х – начала 2000-х годов. В качестве предмета исследования избран пейзажный дискурс лирики, категория картины мира автора использована в концептуальном и функциональном аспекте как методологический аппарат исследования. Изучение временной сферы пейзажного дискурса выявило экзистенциальный характер темпоральных образов. Номинации временных природных маркеров, как правило, отдаленно соотносимы с реалиями природного мира, их семантическое поле формируется преимущественно мифологическими и мифопоэтическими значениями. Маркеры временных природных реалий выполняют преимущественно сюжетобразующую и выразительную функцию и лишь изредка номинативную.

Ключевые слова: поэзия, лирика, картина мира автора, пейзажный дискурс, временная парадигма картины мира, марке-

фологозация Крыма современным художественным сознанием вполне объяснима, как с точки зрения предшествующей художественной традиции, так и современной геополитической и социокультурной ситуации. Крымская тема является чрезвычайно востребованной в современном художественном пространстве в разных своих ипостасях: мотива, образа, аллюзии, включая кинематограф. К настоящему времени накопилось много больших и малых исследований о Крыме [1, 2, 3, 4, 5, 8, 10], в том числе обращающихся и к проблеме его мифологизации.

Современная действительность, усложнявшаяся день ото дня, с трудом поддается осмыслению в категориях эстетического, художественного мышления. В поисках нравственно-этического ориентира писатели, художники, деятели культуры обращаются к историческим аналогиям и к «вековому опыту человечества» (Ф. Фюман), заложенному в мифах [21, с. 163]. Еще в 1942 г. в докладе «Иосиф и его братья» Т. Манн отмечал, что в жизни человечества обращение к мифическому приходится на раннюю и примитивную эпоху существования, а в жизни отдельного человека обращение к мифу характеризует наиболее зрелую пору жизни. Опираясь на труды К.Г. Юнга и К. Кереньи, он уточняет свое понимание диалектики мифического-типического: «Ведь в типичном всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, – это изначальный образец, изначальная форма жизни, внутренняя форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» [9, 175]. Концепция Т. Манна оказалась необыкновенно продуктивной для теоретических и художественных изысканий европейских писателей второй половины XX века, в частности для Кристы Вольф и Франца Фюмана. Один из наиболее актуальных вопросов в эстетических рассуждениях последнего – особенности мифомышления сегодня. Жизнь, по мнению писателя, постоянно рождает новые мифологические ситуации или наполняет современным содержанием уже традиционные. Задача писателя – «развернуть новую мифологическую ситуацию в художественное целое» [см. об этом: 16]. Как справедливо замечает Ф. Фюман, мифы не

КРЫМСКИЙ ТЭКСТ И КРЫМСКИЙ МИФ В РУССКОЙ И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

УДК 82.0

КРЫМ В ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ
РОМАНА Л. УЛИЦКОЙ «МЕДЕЯ И ЕЕ ДЕТИ»

Шарыпина Татьяна Александровна,

*доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой зарубежной литературы
Института филологии и журналистики, Национальный
исследовательский Нижегородский государственный
университет им. Н. И. Лобачевского,
e-mail: kafzl@yandex.ru*

Целью статьи является рассмотрение мифологизации Крыма в этико-эстетической системе романа Л. Улицкой. Анализ проводится в рамках истории обращения к образу Медеи на протяжении XX века. Делается вывод о том, что, используя потенциальные значения мифа и образа Медеи, а также исконно присущую отечественной культуре сакрализацию крымского пространства, Л. Улицкая творит новый миф о бездетной Матери Медеи, сумевшей создать свой новый крымский Дом, сакральное пространство сближения различных культур, религий и народностей.

Ключевые слова: Крым, Крымский миф, Л. Улицкая, образ Медеи, интерпретация, миф, мифологизация.

Крым во все исторические эпохи притягивал к себе творческие личности, превращаясь в сакральное место русской культуры. Ми-

Одним из конститутивных элементов художественного мира традиционно считается пейзаж. В поэзии пейзаж занимает значимое место, что было продемонстрировано в исследованиях И.И. Шайтанова [20] и М.Н. Эпштейна [21], И.В. Остапенко выявила концептуальный характер пейзажа, представив пейзажный дискурс как экспликацию картины мира автора [9]. Изучение пейзажного дискурса лирики способствует проникновению в творческую лабораторию автора, дает возможность выявить особенности авторского сознания, его эстетические приоритеты. Поэзия 1990-х представляет собой особый период литературного процесса, когда происходит смена художественной парадигмы, выстраиваются новые векторы развития художественных миров. Творчество Бориса Рыжего (1974–2001) в силу трагических обстоятельств хронологически совпадает с данным периодом и нуждается в осмыслении на разных исследовательских уровнях. Актуальным, на наш взгляд, может быть изучение лирики автора сквозь призму пейзажного дискурса, что до настоящего времени в литературоведении предпринято не было.

Под пейзажным дискурсом, вслед за И.В. Остапенко, мы понимаем «представленность» мира природы в сознании человека-субъекта [9]. В лирике номинации природных реалий выполняют различные функции – номинативную, выразительную, субъектную. Поскольку лирика является особым литературным родом, сохранившим синкретические отношения, кроме того, в эпоху модальности приобретает черты дискурсивности, природные номинации в художественном мире работают на формирование дискурсивных отношений: автор – лирический субъект – читатель. Интенции авторского сознания, экстраполированные через картину мира автора в тексте как эстетическом объекте, направлены на сознание читателя. Природные номинации, эксплицирующие картину мира автора, воспринимаются читательским сознанием как характеристики лирического субъекта и одновременно как сигналы авторского мировидения. Кроме того, читатель актуализирует собственные ми-

ропредставления. Поскольку номинации природных реалий в своем семантическом поле содержат и эмпирический, и символический смысл, читатель воспринимает их в силу своего миропонимания и соотносит с миром лирического субъекта и с авторским сознанием, представленным картиной мира в тексте. Номинации природных реалий вступают в дискурсивные отношения со всеми уровнями эстетического целого: характеризуют мир лирического субъекта, презентуют авторское сознание, актуализируют в читательском сознании его собственную картину мира. Совпадение / не совпадение авторских интенций и читательской рецепции обуславливает их отношения и уровень восприятия текста. Природные номинации ценны в тексте не только как маркеры параметров физического мира лирического субъекта, но в их функциональном и концептуальном значении – они могут работать на создание художественного образа и эксплицировать когнитивные процессы авторского сознания, выраженные через сюжетный уровень текста. Такое понимание функционирования природных номинаций в лирическом тексте позволяет говорить о них как о пейзажном дискурсе. Изучение пейзажного дискурса как экспликации картина мира автора позволяет выявить глубинные смыслы текста, сформированные авторским сознанием для трансляции реципиенту, которому, собственно, и адресован текст как эстетическое целое.

Объектом исследования в предложенной работе стала лирика Б. Рыжего, представленная сборником «Стихи. 1993-2001» (СПб.: «Пушкинский фонд», 2014) [12], предметом исследования – пейзажный дискурс.

В наших предыдущих работах рассмотрен субъектный уровень и пространственная парадигма картины мира автора, эксплицированной пейзажным дискурсом лирики Б. Рыжего. Установлено, что лирический субъект Б. Рыжего как одна из форм авторского сознания в его картине мира на метатекстовом уровне обнаруживает неосинкретический (см. типологию лирического субъекта, предложенную И.В. Остапенко) [9] характер, проявляющийся в многомерности личности, ее противоречивости, неприятию и любви к миру одновременно, стремлении создать собственный мир по собственным законам. Отличительной особенностью субъектной сферы

4. Malyshev V. I. Otchot ob arkheograficheskoy komandirovke na Pechoru 1958 g. // Trudy otdela drevnerusskoy literatury. – М., Л., 1960. – С. 513–521.

5. Rychkova Ye. V. Istoricheskiye stikhi zaural'skogo staroobryadtsapomortsya // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2013. – № 16 (307). – С. 105–109.

6. Rukopisi XVI Ĩ XX vv. i knigi staroy pechati iz sobraniya Instituta istorii SO RAN / Sost. N. D. Zol'nikova, A. I. Mal'tsev, T. V. Panich, L. V. Titova. — Novosibirsk: Izdatel'stvo SO RAN, 2010. 395 s.

7. Skazaniye ob odinnadtsati stradal'tsakh XX v. [Elektronnyy resurs] // Credo.ru. – Rezhim dostupa: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=1283> (data obrashcheniya: 22.02.17).

8. Stikhi religioznogo soderzhaniya / Sobral i podgotovil yepiskop Siluyan (Kilin). – Novosibirsk: Novosibirskaya staroobryadcheskaya pravoslavnaya yeparkhiya, 1992. 210 s.

9. Khramova N. B. Dukhovnyye stikhi i kanty // Religioznyy fol'klor v arkhive Tsentra fol'klora NNGU: ukazatel' syuzhetov. Nizhniy Novgorod, 2008. – С. 49–238.

10. Filosofova T. Geistliche Lieder der Altgläubigen in Russland. Bestandaufnahme. Edition. Kommentar. – Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2010. 544 s.

HISTORICAL FACES AS CHARACTERS
OF THE OLD BELIEVER SPIRITUAL VERSE

Murashova Natalya Sergeevna,

*Candidate of Art History,
Head of the Department of Social, Cultural
and Library Activities, Novosibirsk State Pedagogical University,
630126, Novosibirsk, ul. Vilyuiskaya, 28,
tel. +7(383) 244-13-50, e-mail: 2107542@mail.ru.*

The aim of the work is to reveal the place of historical persons in the personosphere of the Old Believer spiritual verse on the basis of the analysis of texts of various regional and subconfessional repertoires. Among the historical characters there are heroes of Old Russian history and figures of the Old Believers. Specific Old Believer characters are participants in events related to the split of the church. Real personalities in spiritual verses lose their authenticity and become artistic characters, which can be correlated with certain character types: martyrs, Christian enlighteners and experts in dogma, God-pleasers and opposing persecutors, false teachers, apostates, etc. The righteous and the sinner are meta-characters, symbolizing Christian axiology.

Keywords: *spiritual verse, personosphere, characters, character types, historical figures, old believers.*

References

1. Valovaya M. A., Pozdeyev V. A. Dukhovnyy stikh v Vyatke [Elektronnyy resurs] // Vyatskoye staroobryadchestvo. – Rezhim dostupa: http://www.kirovold.ru/content.php?id=21&page=qgrusegn_rus (data obrashcheniya: 24.02.17).
2. Voloskova M. Otets Andrey Pavlovich Popov, protoiyerey [Elektronnyy resurs] // Russkaya vera. – Rezhim dostupa: http://ruvera.ru/people/andrey_pavlovich_popov (data obrashcheniya: 20.02.17).
3. Kozhurin K. YA. «Vseobshchestvennyy khristiyanskiy khodatay» (k 200-letiyu so dnya konchiny I. A. Kovylina) // Kalendar' Drevlepravoslavnoy Pomorskoy Tserkvi na 2009 god. SPb., 2008.

картины мира автора в лирике Б. Рыжего является наличие формы «я-другой», которая встречается преимущественно в текстах именно пейзажного дискурса. Пейзажный дискурс создает предпосылки для диалога лирического субъекта с самим собой. Природа, активизируя свой смысловой потенциал, помогает лирическому субъекту интериоризироваться, заглянуть в себя.

Анализ пространственной сферы картины мира показал, что мир лирического субъекта выстроен в соответствии с ценностной парадигмой в ее горизонтальном и вертикальном измерении. Основным локусом лирического субъекта является городское пространство, которое сформировано как из элементов природного мира, так и урбанистических объектов. Непосредственной связи с природным миром у лирического субъекта нет, но культурная память, как через архаические мифологические структуры сознания, так и через литературную традицию, актуализирует существенные смыслы природных пространственных номинаций и вводит их в художественный мир. Пространственные маркеры природных реалий в картине мира автора выполняют преимущественно номинативную, изредка – выразительную функцию. Номинации природных реалий могут фиксировать реальный локус лирического субъекта, быть соотносимыми с конкретными природными или городскими объектами, но чаще являются умозрительными конструктами для формирования виртуального пространства, где урбанистические и природные элементы картины мира взаимопроникаемы. Автор владеет различными приемами конструирования традиционных художественных образов, о чем свидетельствует их наличие, но уходит от них, создавая свой собственный мир-миф на пересечении нейтральной для него природы и близкого ему города, контакт лирического субъекта с этим синтетическим пространственным локусом осуществляется преимущественно посредством «окна». Наиболее частотными и концептуально значимыми для картины мира автора в пейзажном дискурсе лирики Б. Рыжего являются все же природные номинации «небо»/«небеса», «облака», «снег», «листья» и «окно» как элемент пространства «дома». Номинации вертикального среза определяют ценностный верх, который у поэта получает амбивалентную окраску, а

горизонтального – эксплицируют трагическое мироощущение лирического субъекта.

Рассмотрим временные параметры картины мира автора в лирике Б. Рыжего. Традиционно в пейзажном дискурсе выделяется природный суточный и календарный цикл. Последний представлен в лирике Б. Рыжего временами года – «осень» (36), «зима» (9), «лето» (11), «весна» (6), а также номинациями месяцев, суточный более разнообразный: «ночь» (28), «полночь» (6), «вечер» (10), «сумерки», «закат» (11), «утро» (16), «рассвет» (10), «восход» (2), «светает», «заря» (3), «день» (7), «полдень». Кроме того, изредка появляется линейное время с точным указанием даты («Мая второго дня», «восьмидесятые годы», «двадцать девятое светлое мая») и достаточно обширная группа временных образов с универсальной и онтологической семантикой («время», «век», «столетие», «вечность», «прошлое», «будущее»).

В суточном цикле преобладает темное время суток, что характерно для русской поэтической традиции, как наиболее благоприятное время для творчества, хотя в более поздних текстах светлое время суток активизируется в картине мира данного автора. Временные образы, как и пространственные, чаще всего так же выполняют номинативную функцию. К примеру, «утро» фиксирует определенный отрезок суток, примечательно, что у поэта оно чаще завершает ночь, нежели начинает новый день – «До утра кадил / фонарями Невский» [12, с. 135]; «потом до утра танцевали» [12, с. 172]; «Но лишь / к утру смыкаю веки» [12, с. 240]; а из эпитетов к нему встречается только «туманное». То же касается «восхода» – «Мы – восхода на алом фоне / исчезающие полки» [12, с. 204], «рассвет» вообще лишен эстетической окраски. Единственный из временных суточных образов, «закат», получает у поэта художественное обрамление в виде колористических эпитетов – «пятьсот тонов заката / разлиты в небе: желтый, темно-синий <...> Так вот на этом темно-синем фоне, / до смерти желтом, розовом, багровом» [12, с. 158]; «рубин заката» [12, с. 195] появляется в ряду традиционных пейзажных клише, но в гротескной картине: «Когда бы заложить в ломбард рубин заката, / всю бирюзу небес, все золото берез – / в два счета подкупить свиней с военкомата, / порядком забуреть,

ординат и в то же время выступает способом религиозной идентификации ревнителей древнего благочестия и средством сохранения их этноконфессионального своеобразия.

Список использованных источников

1. Валова М. А., Поздеев В. А. Духовный стих в Вятке [Электронный ресурс] // Вятское старообрядчество. – Режим доступа: http://www.kirovold.ru/content.php?id=21&page=qqrusegn_rus (дата обращения: 24.02.17).
2. Волоскова М. Отец Андрей Павлович Попов, протоиерей [Электронный ресурс] // Русская вера. – Режим доступа: http://ruvera.ru/people/andreiy_pavlovich_porov (дата обращения: 20.02.17).
3. Кожурин К. Я. «Всеобщественный христианский ходатай» (к 200-летию со дня кончины И. А. Ковылина) // Календарь Древлеправославной Поморской Церкви на 2009 год. СПб., 2008.
4. Малышев В. И. Отчёт об археографической командировке на Печору 1958 г. // Труды отдела древнерусской литературы. – М., Л., 1960. – С. 513–521.
5. Рычкова Е. В. Исторические стихи зауральского старообрядца-поморца // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – № 16 (307). – С. 105–109.
6. Рукописи XVI–XX вв. и книги старой печати из собрания Института истории СО РАН / Сост. Н. Д. Зольникова, А. И. Мальцев, Т. В. Панич, Л. В. Титова. — Новосибирск: Издательство СО РАН, 2010. 395 с.
7. Сказание об одиннадцати страдальцах XX в. [Электронный ресурс] // Credo.ru. – Режим доступа: <http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=1283> (дата обращения: 22.02.17).
8. Стихи религиозного содержания / Собрал и подготовил епископ Силюян (Килин). – Новосибирск: Новосибирская старообрядческая православная епархия, 1992. 210 с.
9. Храмова Н. Б. Духовные стихи и канты // Религиозный фольклор в архиве Центра фольклора ННГУ: указатель сюжетов. Нижний Новгород, 2008. – С. 49–238.
10. Filosofova T. Geistliche Lieder der Altgläubigen in Russland. Bestandaufnahme. Edition. Kommentar. – Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2010. 544 s.

повествования о древних христианских мучениках, <...>, то у нас иногда возникает сомнение недоверия: не предукрашены ли, мол, жизнеописания их? <...> Но ничего подобного вы, читатель, допустить не можете, когда будете видеть жития страдальцев наших дней, <...> о них можно сказать: они дети одного с нами отца и овечки одного двора, а потому о них мы можем написать одну только истину без всяких прикрас и предувеличений» [7].

Однако реальные личности в духовных стихах утрачивают свою подлинность и превращаются в художественных персонажей, которых можно соотнести с определенными персонажными типами: мучеников, христианских просветителей и знатоков вероучения, пустынножителей, аскетов, божьих угодников, чудотворцев и противостоящих им гонителей, лжеучителей, вероотступников и т. д. Типизация позволяет персонажей из мира старообрядцев поставить в один ряд с библейскими героями и христианскими святыми. Тем самым, в духовных стихах совершается народная канонизация ревнителей древнего благочестия.

За счёт типизации персонажная сфера старообрядческих памятников представлена не созвездием индивидуальностей, а выразителями идей вероучения, несущих понятную нравственную нагрузку. Из-за резкого противопоставления положительных и отрицательных героев духовные стихи отличаются выраженным дидактизмом.

Важнейшими персонажами-концептами старообрядческих стихов являются Бог, Богородица, Христос и апостолы, небесные силы, мученики, страдальцы, монахи и пустынники, духовные стойки (хранители веры), принесшие покаяние грешники; из отрицательных персонажей – нераскаявшиеся грешники, антихрист и гонители христиан. Перечисленные типы персонажей представлены конкретными образами и номинациями, включая антропонимы.

По сути, все действующие лица духовных стихов фокусируются вокруг центральной жанрообразующей оппозиции праведность – греховность. При всей многочисленности персониферы в качестве метаперсонажей, аккумулирующих вокруг себя остальных героев, выступают праведник и грешник как выразители христианской аксиологии. Таким образом, персонифера старообрядческих духовных стихов отражает систему общехристианских ценностных ко-

расслабиться всерьез» [12, с. 195]; в подобных гротескных соотношениях «закат» встречается и далее – «я пьяный был, и нес изящный бред, / на фоне безупречного заката / шатался – полыхали облака» [12, с. 266]; «На окошке на фоне заката / дрянь какая-то желтым цвела» [12, с. 256]. Как видим, данная временная номинация выполняет скорее выразительную функцию. Лирический субъект реагирует не на хронологический период и не на эстетическую форму, что традиционно для русского пейзажа, а фиксирует свою отстраненность от природного мира, прикрытую циничной бравадой. И лишь в последних текстах картина меняется, сквозь гротескную абсурдность прорывается невысказанная боль от потери связи с живой жизнью, и пейзажные номинации здесь уже реализуют сюжетную функцию – «Да по улице вечной печали / в дом родимый, сливаясь с закатом, / одиночеством, сном, листопадом, / возвращайся убитым солдатом» [12, с. 341].

Обратим внимание еще на один образ – «ночь», наиболее частотный среди суточных временных номинаций. Наряду с чисто номинативной функцией при фиксировании суточного периода («не спится, и бродишь всю ночь» [12, с. 348]; «И висели всю ночь напролет фонари» [12, с. 11]; «в некоем стиле нервном / всю ночь писал» [12, с. 54]), которая, безусловно, преобладает, реализуется и функция выразительная: «И – дождливый – светился ЦУМ / грязно-желтым ночным огнем» [12, с. 22]; иногда напрямую подключается экзистенциальный контекст: «Здесь моя и проходит / жизнь с полуночи и до утра» [12, с. 312]. Притом он может актуализироваться через поэтическую традицию. Блоковская «Ночь, улица, фонарь, аптека» несколько раз отзывается у Б. Рыжего, практически с теми же настроениями, но с иным внешним антуражем – «Ночь. Каптерка. Домино. / Из второго цеха – гости» [12, с. 124]; «Ночь. Звезда. Милицанеры / парки, улицы и скверы / объезжают» [12, с. 126]; «Ночь. Звезда. Грядет расплата. / На погонах кровь заката» [12, с. 126]. И у классика, и у современного поэта – кумулятивная презентация их миров, на самом деле, мало чем отличающихся друг от друга почти через столетие. Интересно другое: Б. Рыжий ставит точки после каждой номинации, его мир дробится и закрывает каждый свой отдельный микро-мир. Как и у А. Блока, композиция

текста кольцевая, но если старшего поэта угнетает повторяемость мира, то его потомок иронизирует над миром, сам, возможно, того не замечая, что «кровь заката» действительно становится расплатой за безответственную позицию человека в современном мире. Как видим, пейзажные номинации, включенные в данном случае через культурную традицию, выполняют сюжетную функцию, выводят, может, не столько лирического субъекта, сколько автора и читателя к осмыслению бытийных вопросов.

Обратимся далее к временным номинациям календарного цикла. Наименее частотный образ «весны». Это, конечно, в первую очередь, время года – «А во дворе весна. // Белые яблони» [12, с. 331], только его традиционный жизнеутверждающий смысл нивелируется наложением семантики смерти: «И женщина хрипло кричит из окна: / они же его убьют» [12, с. 331]; «И вроде не было войны, / но почему коробит имя / твое в лучах такой весны, / когда глядишь в глаза жены / глазами дерзкими, живыми?» [12, с. 346]; «По локти руки за чертой разлуки – / и расцветают яблони весной» [12, с. 191]. Единственным атрибутом «весны» как времени года у поэта оказались «яблони» – «цветущие» или «белые». В иных случаях встречаем пейзажную номинацию «весна» в переносном значении – название магнитофона («"Весны" монофонические звуки, / тревожный всхлип мелодии блатной» [12, с. 191]) и в разговорном варианте названия фильма («Как только про мгновения весны / кино начнется, опустеет двор» [12, с. 316]). Семантика природного времени в номинации «весна» у поэта практически отсутствует. Даже «яблони» здесь, скорее, являются лишь поэтическим клише, сформированным на пересечении высокой поэзии («белых яблонь дым») и массовой культуры («расцвели яблони и груши»).

При этом авторскому сознанию не чуждо знание символики природного времени (отметим, и языческой, и религиозной), в частности, «весны» как периода возобновления жизненного цикла и воскресения. Речь идет о стихотворении «Гриша-Поросенок выходит во двор...» [12, с. 331] с пушкинским эпиграфом «Отцы пустынники и жены непорочны...», написанном автором в последний год жизни. Обратим внимание на композиционное расположение образа «весны». В тексте несколько субъектных форм – первоначальный

стихах фигурируют царь Алексей и его лжеучители, в Русь святую посланные; Андрей Плещеев – писатель XVII в., автор посланий к Аввакуму; царь Пётр I, именуемый в стихах не иначе как антихрист; противораскольничий миссионер иеромонах Неофит, результатом дискуссии которого с выго-лексинскими киноархивами стали «Поморские ответы» («Си глаголют пустынножители Неофиту» [4, с. 521]); перешедший из федосеевцев в единоверие Павел Прусский («мудрый вопроситель»; «Австрии учитель») – адресат полемического стиха [10, с. 184].

Большую группу составляют фоновые персонажи, демонстрирующие многочисленность врагов старообрядчества. Это священники, никониане, попы нынешние, сектанты, арияне, унияты, католики, лжеучители, иконоборцы, англичане и басурмане, бритаустцы и табашники, обуховцы и сумцы – участники старообрядческих толков, с которыми полемизирует автор уральского стиха о недопустимости перекрещивания и о необходимости сохранения брака [5], безбожные судьи, беринские агенты. Мир врагов связан с членами официальной церкви, репрезентантами других конфессий, староверами иных согласий, безбожниками, иностранцами, представителями государственной власти.

В результате проведённого исследования можно сделать следующие выводы. Самую многочисленную группу составляют герои, происходящие из религиозной книжности. Они характерны для духовного стиха в целом. Специфическими старообрядческими персонажами являются участники получивших поэтическое осмысление исторических событий, связанных с расколом церкви. Персонажи старообрядческих стихов на всём протяжении их развития постоянно пополняются, что свидетельствует о стремлении ревнителей древлего православия вести летопись событий, включая в мировой и общерусский христианский хронограф эпизоды, связанные со староверием. Судя по персонажам, общерусская христианская история ограничивается XV в., ей уделяется не слишком много внимания в сравнении со старообрядческим периодом.

«Сказание об одиннадцати страдальцах XX в.» следующим образом объясняет появление в старообрядческих текстах новых героев, связанных с недавним прошлым: «Когда мы читаем жития и

анских добродетелей участников тех страшных событий. Все они были представителями согласия бегунов, арестованными властями в доме странноприимника.

С событиями местной истории связан ряд стихов из рукописного сборника Курганского собрания Лаборатории археографических исследований Уральского университета [Архив ЛАИ УрГУ. V.99/1406]. Сборник содержит 8 историко-полюемических стихов, касающихся в основном истории поморского согласия в Южном Зауралье в 10–20-е гг. XX в., написанных неизвестным автором, современником событий. Один из памятников – «Стих новый о раздоре, о Курганском соборе» – насыщен фамилиями, именами и прозвищами участников собрания: отец Василий Самарин, Мякинин Ипат жидовской адвокат, Михаил Чюваща да Колесовский слепой Яша, Евстафий Диев и Раков, Банников, Хомутов, Нестер Данилов, Ульянов \bar{I} всего около 30 онимов. Такая концентрация персонажей объясняется стремлением автора отразить мнение различных сторон по вопросу возможности совершения брака, полемика вокруг которого часто возникала между поморцами и представителями безбрачных толков, именуемых в Южном Зауралье бракоборами. Е. В. Рычкова метко сравнила этот стих с «протоколом» Курганского собора [5, с. 109].

В исторических стихах довольно многоплановую группу составляют фоновые персонажи, представляющие старообрядческий социум: любезная братия, древлеправославные христиане, верные миряне. Они могут быть дифференцированы по согласиям: поморцы, феодосияне, бракоборы, беспоповские.

Встречаются обобщённые образы, например, «скорбный старец» как хранитель древлего православия из духовного стиха «Любезная братия! Православныя христиане» [6, с. 252]. Необычными для старообрядческого репертуара персонажами являются в этом стихе царь-батюшка и царица-матушка, которых благодарит скорбный старец за указ о веротерпимости 1905 г.

В исторических стихах староверов достаточно многочисленно представлена группа врагов ревнителей древлего благочестия. Наиболее упоминаемым среди них является Никон, награждённый такими характеристиками, как еретик, бес и т. п. Кроме него, в

субъект «я», «другие» – «Гриша-Поросенок», «женщина» «из окна», «народ», «ты» – то ли «молодость», то ли имплицитная лирическая героиня. Текст начинается рассказом имплицитного лирического субъекта о событии, в котором он сам участия не принимает, является как бы посторонним наблюдателем, хотя событие разворачивается «во дворе», продолжении «своего» пространства «дома», в него вовлечены «другие». Агрессивное поведение «Гриши» провоцирует драку, «народ» его умиряет – «бьют коленом в живот. / Потом лежачего бьют». «Крик» «женщины» «из окна» – «они же его убьют» – прерывает рассказ о событии «во дворе», что пунктуационно обозначено точкой. Но строфа при этом не закончилась. Последний стих вводит временной маркер – «А во дворе весна». Следующая строфа разворачивает временной атрибут в пространственное измерение – «Белые яблони. Облака / синие». Только это пространство уже не «других», а перволичного лирического субъекта – «Ну, пока, / молодость, говорю, прощай». Повествовательные интонации уступают место лирическим рефлексиям. Временная номинация в данном случае включена в композиционную структуру текста, она разделяет пространства лирического субъекта – прошлого и настоящего, но еще несет и важную смысловую нагрузку – в мире людей смерть и жизнь утратили привычные иерархические отношения, поэтому «убийство» и «весна» осуществляются на одном «дворе».

Далее текст презентует внутренний диалог перволичного субъекта то ли со своим прошлым («молодость»), то ли с имплицитной лирической героиней, но в любом случае «другой» здесь не из «двурового» окружения, а из виртуального будущего, где онтологическим ценностям возвращен их изначальный порядок. Эксплицирован он номинацией «весна», в которой актуализирована традиционная символическая семантика «воскрешения» – «Пусть вечно будет твое лицо / освещено весной». Что касается лирического субъекта, то он будущим не особенно озабочен («Плевать, если знаешь, что было со / мной, что будет со мной»). А вот интенция авторского сознания прочитывается читателем. «Свет» и «вечность» в соседстве с «весной» при поддержке пушкинского текста («И дух смирения, терпения, любви / И целомудрия мне в сердце оживи») сви-

детельствуют о наличии ценностных приоритетов и их продуцировании в художественный мир. Читатель их обнаруживает благодаря временному пейзажному образу «весны», который здесь выполняет сюжетообразующую функцию.

Номинации «зима» и «лето» представлены почти в равных пропорциях, при этом обе имеют к природному циклу весьма отдаленное отношение. Если учитывать биографический контекст, то лирическому субъекту ближе «зима». Обнаруживается пунктирное описание состояния природы в это время года: «а за окнами зима, / а за окнами сугробы, / неуютный грустный вид» [12, с. 81], соотнесенное с внутренним состоянием лирического субъекта через прием параллелизма. Семантика пейзажного образа здесь традиционна для русской поэзии в целом. Как уже отмечалось, лирический субъект – городской житель, внешний мир воспринимает через «окно». В то же время «зима» может быть метонимическим эквивалентом этого мира – «Да шагай по великой зиме» [12, с. 348]. Чаще же природная номинация «зима» попадает в художественный мир поэта опосредованно, через «чужое» слово, но каждый раз узнаваемый образ облекается новыми смыслами. В «Элегии» «Зимой под синими облаками / в санях идиотских дышу в ладони, / бормоча известное: «Эх вы, сани! / А кони, кони!» [12, с. 229] есенинский текст в виде прямой цитаты вложен в уста лирического субъекта, пространственно-временные координаты которого формируют пейзажные образы. «Зима» в корреляции с «синими облаками» поддерживает романтический настрой, заданный интертекстом, но снижено-разговорная характеристика – «в санях идиотских» (напомним, в русской национальной культуре «сани» – самый почетный вид транспорта) травестирует традиционный высокий смысл образов, разрушает аксиологическую вертикаль. Далее в тексте элегический модус, заявленный в названии, трансформируется в иронический. Присущий элегии мотив смерти помещается в иронико-комический контекст («Эх, за десять баксов к дому милой – / ну, ты и придурок, скажет киса. / Будет ей что вспомнить над могилой / ее Бориса» [12, с. 229]). Гротескная абсурдность мира лирического субъекта обнажается именно через введение традиционных пейзажных образов в несвойственную им ценностную пара-

общины отец Феодосий (Васильев), упоминаемый в стихе «Дорогой наш кормилец любимый, Феодосий, отец наш родной» [9, с. 184]; московский купец, основатель Преображенского кладбища и поселка при нем Илья Алексеевич Ковылин, на погребение которого был создан стих «Егда убо всечестныи конец успения твоего» [3, с. 65] и получивший наибольшую популярность в старообрядческих произведениях московский купец, попечитель Преображенской общины Федор Алексеевич Гучков. Последний является фигурантом нескольких сюжетов: о высылке Гучкова из Москвы в Петрозаводск из-за отказа перейти в единоверие и о его кончине и перенесении праха из Петрозаводска в Москву.

Свидетельством отклика на актуальные события, связанные с гонениями на старообрядцев в советские времена, а также догматическими спорами внутри старообрядческих согласий, являются тексты, созданные в XX в., в которых упоминаются реальные лица.

Так, несколько стихов посвящено протоиерею Андрею Попову. Известно, что отец Андрей во время Первой мировой войны был одним из четырёх старообрядческих священников, допущенных к служению при армейских частях. С 1918 г. началась его деятельность в Покровском храме г. Ржева; в 1930 г. его арестовали и приговорили к 5-летнему заключению. Во время Великой Отечественной войны вновь служил в Ржевском храме, в 1942 г. был убит фашистами [2]. В сборнике духовных стихов, подготовленном епископом Силюяном Килиным, изданным Новосибирской старообрядческой православной епархией, приводятся тексты четырёх стихов, связанных с отцом Андреем [8, с. 147–148].

Тема гонений развивается в стихе «В Чебоксарах в большом помещенье», в котором героями выступают «страдальцы Христовы двадцатого века», погибшие от рук «беринских агентов, злых палачей» 6 июля 1942 г. Стих написан по мотивам «Сказания об одиннадцати страдальцах XX в.», сочинённого в 1957 г. [7]. Подобное творчество напоминает создание старинных духовных стихов на основе апокрифов. Страдальцы в стихе не персонифицированы, они представлены как мученики, погибшие за веру и избавленные от земных истязаний встречей с ангелами небесными. Сказание же содержит конкретные имена, краткое описание жизни и христи-

щерусские исторические стихи об Александре Невском, Михаиле и Фёдоре Черниговских, Петре митрополите и других героях.

Вторая группа представлена деятелями старообрядчества. Она отличается достаточной репрезентативностью как подвижников древлеправославия, так и их идеологических противников.

Больше всего стихов посвящено святым, канонизированным старообрядческой церковью: священномученику Аввакуму; святителю Павлу, епископу Коломенскому; священномученице и исповеднице Феодоре (боярыне Морозовой); собору соловецких мучеников, пострадавших за веру во время осады монастыря в 1668—1676 гг.; святым божьим угодникам Аркадию и Константину Шармарским. За исключением последних, это были деятели начального этапа церковного раскола, поэтому они признаются всем старообрядческим миром. Братья же Аркадий и Константин проживали в Пермском крае в XIX в., сначала были часовенными-беспоповцами, а затем перешли в поповское белокриницкое согласие; особенно широко почитаются уральскими староверами, будучи местными святыми.

Следующая группа персонажей – деятелей старообрядчества – связана с выго-лексинскими насельниками. Выго-Лексинский монастырь – крупнейший духовный центр староверов-поморцев, основанный в 1694 г. и просуществовавший до середины XIX в. Героями стихов стали основатели Выговского общежития, прославившиеся также своими богословскими и литературными сочинениями братья Андрей и Семен Денисовы, Даниил Викулин и Петр Прокопьев, киновиарх Выгореции конца XVIII в. Андрей Борисов, лексинский старшина Тимофей Андреевич, настоятель монастыря в первой четверти XIX в. Кирилл Михайлов, благотворительница Наталья Галашевская. Фоновыми персонажами выступают пустынножители и лексинские девы. Преобладающим жанром выго-лексинских стихов является плач о почивших киновиархах. Наибольшее число стихов посвящено Андрею Денисову, у некоторых из них установлены авторы: это Иван Москвитин и постница Марина.

Персонажами нескольких духовных стихов стали представители федосеевского согласия староверов-беспоповцев: основатель

дигму. Надо полагать, здесь так же имеет место авторская интенция, направленная к читательскому сознанию для осмысления бытийных вопросов, закодированных в тексте. То же можно сказать и о стихотворениях, актуализирующих интонации И. Бродского («В провинции моей зима, зима, зима» [12, с. 63]) и А. Пушкина («Зимний вечер. После дня / трудового над могилой / впечатляюще унылой / почему-то плачу я: / ну, прощай, Салимов К.У. / Снег ложится на башку» [12, с. 124]). В «провинции» И. Бродского, правда, иное время года – «скоро осень», у Б. Рыжего, в период написания текста еще весьма зависящего от классика, «зима» включает биографический код, но не снимает общей экзистенциальной направленности, реализованной на новом жизненном материале («Итак, глядим в окно. / Горят огни на зоне» [12, с. 63]) через введение еще одной литературной реминисценции – «Я мальчиком читал рассказ о робинзоне: / на острове одном, друзья, он жил один» [12, с. 63]. Обратим внимание, «робинзон» здесь имя нарицательное, то есть, «одинокость» воспринимается лирическим субъектом как тотальное состояние человека в целом. Пушкинский же текст («Зимний вечер»), введенный в биографический контекст, работает по принципу развоплощенной метафоры. Представление о ценности дружбы сформировано культурной памятью не в последнюю очередь пушкинской традицией. «Друзья» лирического субъекта Б. Рыжего иного социального и нравственного плана, но при этом они не перестают быть «друзьями». Природная временная номинация, таким образом, актуализирует культурную память и становится ценностной характеристикой лирического субъекта.

Подобную ситуацию наблюдаем и в отношении номинации «лето». Встречается она несколько чаще, но если «зима» не имеет прямых личностных характеристик, то «лето» – единственный временной маркер, который получает у лирического субъекта отрицательную оценку: «лето / я не вспоминаю никогда» [12, с. 273]. В другом месте находим отсутствие разницы между природным временем – «зимой ходил в ботинках летних» [12, с. 21], что также эксплицирует личностную, уже онтологическую характеристику самого субъекта – «В аду искал приметы рая / и, веря, крестик не носил» [12, с. 21].

Номинация «лето» может выступать в функции временного маркера – «Или снимем на лето обычную дачу» [12, с. 323]. Тогда временной период полноценной природной жизни коррелирует с желаемым, но неосуществимым состоянием лирического субъекта – «Последняя неделя лета. / На нас глядят Алена, Света. / Все прыгнули, а я не смог, / что очень плохо для поэта» [12, с. 254]. Или может входить в состав имени собственного – «Летний сад», что актуализирует культурную традицию, как, впрочем, и другие временные номинации. Чаще же «лето» изначально заявлено как виртуальное время – «Оно про лето / было кино, про счастье, не про беду» [12, с. 255], или потерянное прошлое – «Для пьяницы-говоруна / на флейте отзвучало лето, / теперь играет тишина / для протрезвевшего поэта» [12, с. 302]. Притом включенность природной номинации «лета» в элегический мотив коррелирует с урбанистическим пространством города: «Оплакивают лето фонари» [12, с. 315]; «Ну да, / ей-богу, это было лето. И до рассвета свет фонаря был / голубого цвета. Ты все забыла. Но это было» [12, с. 321], что подчеркивает экзистенциальный характер природного образа. Лирический субъект прекрасно понимает и символический, и эмпирический смысл «лета», но в его жизненном пространстве оно может выступать или как культурологический маркер, или формировать элегический модус, восприятие же «лета» как временного периода природного цикла практически у поэта отсутствует.

Иную картину наблюдаем с номинацией «осень». Как уже отмечалось, «осень» (36) – наиболее частотный временной маркер, более того, это одна из преобладающих природных номинаций в картине мира автора в целом. В одном из первых текстов сборника задан экзистенциальный характер образа – «И дитя осенней, старой и печальной, / кинутой звезды / допивает что-то из груди стеклянной, / но глаза чисты» [12, с. 9]. Формируется он корреляцией «осени», сигнализирующей о начале завершения временного природного цикла, с пространственным образом «звезды» с символической сакральной семантикой. Гротескное соединение аксиологического верха и социального низа в оформлении пространственных параметров одной из субъектных форм обостряют экзистенциальную проблему лирического субъекта. Примечательно, что «осень»

Ключевые слова: *духовный стих, персонификация, персонажи, персонажные типы, исторические лица, старообрядцы.*

Персонификация духовных стихов отличается многочисленностью и разнообразием действующих лиц. Старообрядческий репертуар имеет свою специфику, которая ярко проявляется в системе персонажей. На основе анализа текстов различных региональных и субконфессиональных традиций попытаемся выявить героев, специфических именно для старообрядческого духовного стиха.

Итак, в образцах духовного песнетворчества в зависимости от источников происхождения их сюжетов можно выделить следующие персонажные группы: 1) ветхозаветная; 2) новозаветная; 3) агиографическая; 4) апокрифическая; 5) историческая. Изначально систему персонажей духовному стиху дала христианская книжность, отчасти её обогатил фольклор, наконец, она была дополнена реальными историческими лицами, в основном связанными с расколом церкви и дальнейшими гонениями староверов со стороны официальной власти. Цель работы – выявить место исторических лиц в персонификации старообрядческого духовного стиха.

Христианские и фольклорные персонажи распространены в общерусских памятниках внебогослужебного духовного пения, а исторические герои во многом определяют своеобразие персонажной сферы старообрядческого репертуара. Исторических персонажей духовных стихов можно разделить на две неравные группы. Первую образуют герои древнерусской истории. Это житийные образы святителя Киприяна, князя Дмитрия, княгини Евдокии, фигурирующие в стихе «Дмитровская суббота», посвященном Куликовской битве [1]; князя Владимира и его сыновей Бориса, Глеба и Святополка из стиха «Восточная держава славного Киева града» из рукописного стихарника Пермякова 1915 г., принадлежащего старообрядцам-поморцам, обнаруженного в г. Минусинске Красноярского края в 2006 г. [Архив Н. С. Мурашовой]. В качестве фоновых персонажей в этих текстах упоминаются христиане и татары, бояре, воеводы. В целом, сюжеты, связанные с древнерусским периодом, не получили большого распространения среди староверов. В известных нам репертуарных сводах не были зафиксированы об-

УДК 398+ 821.161.1

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЛИЦА КАК ПЕРСОНАЖИ СТАРООБРЯДЧЕСКОГО ДУХОВНОГО СТИХА

Мурашова Наталья Сергеевна,

кандидат искусствоведения,
заведующая кафедрой социально-культурной и
библиотечной деятельности, Новосибирский
государственный педагогический университет,
e-mail: 2107542@mail.ru

Цель работы – выявить место исторических лиц в персонаже старообрядческого духовного стиха на основе анализа текстов различных региональных и субконфессиональных репертуаров. Среди исторических персонажей встречаются герои древнерусской истории и деятели старообрядчества. Специфическими старообрядческими персонажами являются участники событий, связанных с расколом церкви. Реальные личности в духовных стихах утрачивают свою подлинность и превращаются в художественных персонажей, которых можно соотнести с определенными персонажными типами: мучеников, христианских просветителей и знатоков вероучения, пустынножителей, божьих угодников и противостоящих им гонителей, лжеучителей, вероотступников и т. д. В качестве метаперсонажей, аккумулирующих вокруг себя остальных героев, выступают праведник и грешник как выразители христианской аксиологии.

в сочетании со «звездой» – один из повторяющихся мотивов в лирике Б. Рыжего: «я хочу попрощаться с тобой <...> под осенней звездой» [12, с. 13]; «пока осенняя звезда / светит над твоею головою» [12, с. 175]; «Про звезду осеннюю, дорогу, / синие пустые небеса» [12, с. 175]; «трубит / для осени и звезд» [12, с. 218]; «Звезда, осенняя аллея» [12, с. 352]. И «осень», и «звезда» – образы в целом амбивалентные. «Осень» – период угасания природы, подготовка ее к переходу в новое состояние, но это и период сбора урожая, подведения итогов года, радость от достигнутых результатов. У Б. Рыжего в приведенных примерах актуализировано именно первое смысловое наполнение. «Звезда» – номинация небесного светила, что активизирует ее высокую семантику, при этом она соотносима с ночным временем суток. В сочетании с «осенью» «звезда» также воспринимается как атрибут нисходящего периода жизненного цикла, что коррелирует с внутренним состоянием лирического субъекта – и «осень», и «звезда» сопровождаются эпитетом «печальная».

Природная временная номинация «осень» в картине мира Б. Рыжего выполняет различные функции, в отличие от других пейзажных образов, но привычная описательная ей также не свойственна. Лишь изредка «осень» фигурирует в качестве конкретного временного маркера, напрямую соотнесенного с состоянием природы «Фонтанчик не работает – увы! – / уж осень, но по-прежнему тепло» [12, с. 25], зато функция выразительная достаточно репрезентативна в текстах автора. Только «осень» из всех природных временных маркеров способна продуцировать определенные внутренние состояния лирического субъекта, формировать его чувственный план. Чаще это грусть, печаль – «Стихи осенние – как водится – печально / легли на сердце, мертвые листья» [12, с. 26], но и нежность – «По-осеннему нежен, / я люблюсь тобою» [12, с. 30]; и благодарность, граничащая со смирением и прощением/прощанием – «Благодарю <...> / За осень. За ненастье. За грехи» [12, с. 49]; «с трудом приподнимая веки, / шептать одно осеннее «прости»» [12, с. 26]; «я хочу попрощаться с тобой <...> под осенней звездой» [12, с. 13], но и неприязнь и отчужденность – «есть только осень, / чей взор безумен и несносен» [12, с. 163]. Следует отме-

тить, что последний пример – единственный случай, когда «осень» вызывает у лирического субъекта чувство неприятия.

В целом же «осень» у Б. Рыжего вполне соответствует традиционной интерпретации образа в русской литературе. И здесь нельзя не упомянуть его корреляцию с темой творчества, поэтического вдохновения, заданного в национальной культуре пушкинским текстом. И у современного поэта находим соотнесенность «осени» с творческим состоянием: «трубач с надменной внешне-/ стью бродяги, с трубою утонув во мраке, трубит / для осени и звезд» [12, с. 218]; «В эту осень мне даже стихи / удавались отчасти» [12, с. 322]; «видит березу с осиною в осеннем убранстве, / делает песню, и русские люди поют» [12, с. 262]; «Не ходить мне по осенним скверам, / виршей не записывать в альбом» [12, с. 104]. Но, как видим, привычный трепет перед «осенним» вдохновением у Б. Рыжего сознательно снижен иронией. Притом ирония у поэта – не насмешка, не сатира, автор наследует романтический тип иронии, предполагающий относительность известных ценностей, продуцирующий свободный тип творчества, где автором устанавливаются законы художественного мира, а сам он – значительно шире его. Примечательно, что с такой позиции подходит Б. Рыжий и к поэтическому наследию своих предшественников-романтиков. Образ «осени» наглядно демонстрирует эту авторскую стратегию: и пушкинский, и лермонтовский, и есенинский текст подвергается ироническому преломлению: «Мотив неволи и тоски. / Октябрь, наверно? Осень, что ли?» [12, с. 267]; «Там нищий пьет осеннее вино, / что отливает безобразным блеском. / ...А говорить мне не о чем и не с кем» [12, с. 88]; «Мы много пили в эту осень / «Агдама», света и росы» [12, с. 198]; «Это осень и слякоть, и хочется плакать, / но уже без желания в теплую мягкость / одеяла уткнуться» [12, с. 231]; «Не надо ничего, / оставьте стол и дом / и осенью, того, / рябину за окном» [12, с. 334].

Впрочем, традиция не всегда иронически переосмысливается. Прием психологического параллелизма достаточно востребован у Б. Рыжего, и здесь он остается в рамках традиции. Состояние природы в осеннюю пору коррелирует с самоощущением лирического субъекта: «Парк осенний стоит одиноко, / и к разлуке и к смерти

22. Lekarstvo ot zadumchivosti i bessonnitsy, ili Nastoyashchiye russkiye skazki Z. S. I. SPb.: pech. U Vil'kovskogo i Galchenkova, 1786.

23. Muzh-uzh (kubanskiy variant skazki) / Publikatsiya V. V. Zaporozhets // Zhivaya starina. 2017. № 1. S. 8.

24. Onchukov N. Ye. Severnyye skazki. Sbornik N. Ye. Onchukova: V 2-kh kn. SPb.: Tropa Troyanova. 1998. Kn.1–2. (Polnoye sobraniye russkikh skazok. Predrevolyutsionnyye sobraniya. – T.1).

25. Propp V. YA. Istoricheskiye korni volshebnoy skazki // Morfologiya <volshebnoy> skazki. Istoricheskiye korni volshebnoy skazki (sobraniye trudov V.YA. Proppa). Kommentarii Ye. M. Meletinskogo, A. V. Rafayevoy. Sost., nauchnaya redaktsiya, tekstologicheskiy komment. I. V. Peshkova. M.: Labirint, 1998.

26. Sokolov B. M. Epicheskiye skazaniya o zhenit'be knyazya Vladimira. (Germano-russkiye otnosheniya v oblasti eposa) // Uchenyye zapiski Saratovskogo universiteta. T. I. Vyp. 3. 1923. S. 69–122.

27. Sokolovy YU. M. i B. M. Skazki i pesni Belozerskogo kraya. Sbornik B.i. YU. Sokolovykh: V 2 kn. SPb.: Tropa Troyanova. (Polnoye sobraniye russkikh skazok. Predrevolyutsionnyye sobraniya. – T.2).

28. Khalanskiy M. G. Yuzhnoslavyanskiye skazaniya o kralevice Marke v svyazi s proizvedeniyami russkogo bylevogo eposa: Sravnitel'nyye nablyudeniya v oblasti geroicheskogo eposa yuzhnykh slavyan i russkogo naroda v 4-kh tomakh. Varshava: Tip. Varsh. ucheb. okr. T. 1, 1893 – 180 s.; T. 2, 1894. S. 181–472; T. 3, 1895. S. 473 – 800; T. 4, 1896. S. 801–1334.

29. Khudyakov I. A. Velikorusskiye skazki v zapisyakh I. A. Khudyakova // Velikorusskiye skazki. Velikorusskiye zagadki. SPb.: Tropa Troyanova. 2001. (Polnoye sobraniye russkikh skazok. Ranniye sobraniya. – T.6).

30. Erlenveyn A. A. Narodnyye skazki, sobrannyye sel'skimi uchitelyami. Sbornik A. A. Erlenveyna // Narodnyye skazki, sobrannyye sel'skimi uchitelyami. Sbornik A. A. Erlenveyna. Russkiye narodnyye skazki, pribautki i pobasenki. Sbornik Ye. A. Chudinskogo. SPb.: Tropa Troyanova. 2005. (Polnoye sobraniye russkikh skazok. Ranniye sobraniya. – T.11).

11. Buslayev F. I. *Pesni drevney Eddy o Zigurde i muromskaya legenda* (Chetyre lektsii iz kursa ob istorii narodnoy poezii). M., 1958. 39 s.
12. Veselovskiy A. N. *Novyye otnosheniya muromskoy legendy o Petre i Fevronii i Saga o Ragnare Lodbroke* // *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya*. 1871. №4. Otd. 2. S. 95–142.
13. Dobrovolskaya V. Ye. *Voronezhskiy varianty skazki «Zhena uzha»* (SUS 425 M) v kontekste russkoy skazochnoy traditsii // *Narodnaya kul'tura i problemy yeye izucheniya. Sbornik statey. Materialy regional'noy nauchnoy konferentsii. Voronezh*, 2016. S. 3–14.
14. Dobrovolskaya V. Ye. *V dopolneniye k ukazatelyu skazochnykh syuzhetov: novyye zapisi skazki «Zhena uzha»* (SUS 425M) // *Zhivaya starina*. 2017. №1. S. 4–7.
15. Dobrovolskaya V. Ye. *Istoriya fiksatsii skazki «Zhena uzha»* (425 M) u russkikh // *Traditsionnaya kul'tura*. 2015. № 4. S. 133–142.
16. Dobrovolskaya V. Ye. *Povolzhskiy varianty skazki «Zhena uzha»* (SUS 425 M) // *Traditsionnaya kul'tura narodov Povolzh'ya: Materialy III Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiyem* (9–11 fevralya 2016 g.): V 2 ch. CH.1 (A–K). Kazan', 2016. S. 217–225.
17. Dobrovolskaya V. Ye. *Skazka «Pro rakov» iz sbornika D.K. Zelenina «Velikorusskiye skazki Vyatskoy gubernii» v kontekste russkikh skazok SUS-425M* // *Vyatskiy rodnik. Sbornik fol'klornykh i krayevedcheskikh materialov. Kirov*, 2015. S. 26–31.
18. Dobrovolskaya V. Ye. *Tverskiye skazki ob uzhovoy neveste* (SUS 425 M) v kontekste obshcherusskoy skazochnoy traditsii // *Fol'klor Bol'shoy Volgi: sbornik nauchnykh statey*. M., 2017. S. 202–220.
19. Zhirmunskiy V. M. *Narodnyy geroicheskiy epos: sravnitel'no-istoricheskiye ocherki*. L.: Goslitizdat. [Leningradskoye otd-niye], 1962. 435 s.
20. Zelenin D. K. *Velikorusskiye skazki Permskoy gubernii / Izdaniye podgotovila T. G. Ivanova. SPb.: Dmitriy Bulanin. 1997* (Studiorum Slavicorum Monumenta. T. 12).
21. Karnaukhova I. V. *Skazki i predaniya Severnogo kraya v zapisyakh I. V. Karnaukhovoy*. M.: OGI. 2009. (Natsiya i kul'tura / Fol'klor: Nauchnoye naslediyе).

готов» [12, с. 349]. Причем художественный прием параллелизма может расширяться до пределов целого текста, и именно «осень», единственный из пейзажных образов, удостоена у поэта такого внимания, к примеру, в текстах «Труба и осень», «Осень», «Фонарь над кустами»: «Фонарь глядел на нас печально – / он бледен был необычайно / тогда, в начале сентября. // Кусты заламывали кисти. / Как слёзы, осыпались листья. / Какая снилась им беда? / Быть может, то, что станет с нами, / во сне осознано кустами / ещё осенними тогда» [12, с. 12].

Как видим, прием параллелизма актуализирует в первую очередь экзистенциальный смысл образа «осени». «Осень» становится своеобразным аксиологическим камертоном. Не сожаление о прошлом, а ценность настоящего продуцирует образ «осени» – «с каждой осенью твои ладони / мне все нужней» [12, с. 344]. Наиболее презентативной в образе «осени» представляется семантика завершения, но не окончания. Увядание природы, ее подготовка к переходу в иное состояние получают абсолютный отклик в авторском сознании. Напомним, расцвет, буйство природной жизни практически отсутствуют в картине мира автора в поэзии Б. Рыжего. С образом «осени» в этом смысле коррелирует «опавшая» «листва», как уже отмечалось, наиболее частотный из пространственных природных номинаций, и другие природные номинации, соответствующие данному времени года – «сентябрь», «рябина», «облака» – «...а осенью в Летнем Саду – / туманен, как осень, и тих – / музейной аллеей пройду / <...> / за листиком новый листок / роняя, что слезы любви, / сентябрь надевает венок / на бедные кудри мои» [12, с. 29]. Знание закона цикличности природной жизни позволяют лирическому субъекту и самому включиться в естественный круговорот времени – «время встало и стоит, / а листва летит» [12, с. 330]; «И путь-дорога далека. / И пахнет прелюю листвою. / И пролетают облака / над непокрытой головою» [12, с. 214]; «погляжу на небо, а потом / по листве пройду» [12, с. 330].

Экзистенциальная семантика «осени» экстраполирована непосредственно на образ лирического субъекта – «Нехорошо быть <...> осенним облаком, туманом, / а я как раз один из них» [12, с. 277]; «Я зеркало протру рукой / и за спиной увижу осень» [12, с. 302].

Мироощущение лирического субъекта пронизано естественно-символическими смыслами «осени» – «а что называется мной, / то идет по осенней аллее, и ветер / свистит-надрывается, / и клубится листва за моею спиной» [12, с. 347]. В стихотворении «Не вставай, я сам его укрою» [12, с. 175] ключевым образом является «осенняя звезда». Номинация «осени» в корреляции со «звездой» формирует аксиологическую вертикаль и является символом жизнетворчества, а поскольку в тексте фигурируют субъектные формы, презентующие самых близких поэту людей – сына и жены, выполняет функцию оберега. Метонимически «осенняя звезда» презентует самого лирического субъекта, в прямом смысле берущего на себя ответственность за покой и, в целом, за жизнь своих близких: «спи, пока осенняя звезда / светит над твоею головою <...> я пришел и не уйду из дома... / И горит осенняя звезда» [12, с. 175].

В целом отношение лирического субъекта к «осени» сформировано ее эмпирическим смыслом и поэтической традицией. Увядание природы вызывает у лирического субъекта естественную грусть, литературная семантика образа рождает ощущение одиночества и тоски. Именно такие коннотации созвучны внутреннему состоянию лирического субъекта. В то же время ему не чуждо знание символической семантики «осени» и ощущения, скорее, неосознанного, собственной органичной близости с природным миром. «Осень» в картине мира автора является атрибутом циклического времени, а не линейного, что соответствует ее субстанциальному смыслу. Поэтому завершение естественного природного цикла не вызывает у лирического субъекта трагического восприятия, а лишь окрашивается в элегические, но чаще иронические тона. Это дает возможность авторскому сознанию сбалансировать свои собственные представления о мире, хранящиеся в культурной памяти, и мировидческий облик лирического субъекта – презентующего человека определенной эпохи и уровня сознания. Иронический модус – ведущий способ завершения эстетического события у Б. Рыжего – позволяет авторскому сознанию производить известную ревизию общепринятых ценностных комплексов. Коснулось это и «осени». Гармоничность природы воспринимается как идиллия, а не равновесие, лежащее в основе миропорядка. Таковую мнимую идиллию и

The presence of numerous variants testifies that the tale in discussion belongs to the core of the Russian fairy-tale repertoire, and its two-episodic construction, the adventurousness of the plot and a certain «eroticism» of the narration made it interesting primarily for the male audience, which fact inspired the storytellers to improvise with the text quite widely.

Keywords: *Russian fairy tale, plot type, literary influence, fairy tale and epic.*

References

1. Heusler A. Die Quelle der Brünhildsage in Thidreksaga und Niebelungenlied // Aufsätze zur Sprach- und Literaturgeschichte. Festschrift für W. Braune. Dortmund, 1920.
2. Liljeblad S. Die Tobiasgeschichte und andere Märchen vom toten Helfer. Lund, 1927.
3. Löwis of Menar A. Die Brünhildsage in Rußland. Leipzig, 1923.
4. Panzer F. Studien zur germanischen Sagengeschichte. Bd. I—II. München, 1910–1912.
5. Sydow C. V. von. Brynhildepisoden i tysk tradition // Arkiv für nordisk Filologi. Lund. Bd. 44. 1928. R. 164–189.
6. Azadovskiy M.K. Russkaya skazka. Izbrannyye mastera / red. i komment. M. Azadovskogo. T.1-2. L.: Academia. 1932.
7. Afanas'yev A. N. Narodnyye russkiye skazki A.N. Afanas'yeva v trekh tomakh / Izd. podgotovili L.G. Barag, N.V. Novikov. T.1. M.: Nauka, 1984; T. 2. M.: Nauka, 1985. T. 3. M.: Nauka, 1985.
8. Batyushkov F. D. Spor dushi s telom v pamyatnikakh srednevekovoy literatury. Opyt istoriko-sravnitel'nogo issledovaniya. SPb.: Tip. V. S. Balasheva. 1891.
9. Ber-Glinka A. I. K tipologii vostochnoslavjanskikh skazok o zmeyakh №672 i 673 po sisteme Aarne-Tompsona // Etnograficheskoye obozreniye. 2014. №.1. S. 125–139.
10. Ber-Glinka A. I. Syuzhetnyy tip ATU 411 v skazochnoy traditsii Yevrazii: nekotoryye zamechaniya k «Tipologicheskomu ukazatelyu skazochnykh syuzhetov» G.-Y. Utera // Etnograficheskoye obozreniye 2018. №4. S. 171–184.

Список сокращений

ATU –Uther H.-J. The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Parts I—III. Helsinki. 2004.

СУС – Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославян. сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука. 1979. 437 с.

**THE TALE «BLIND AND LEGLESS» (SUS 519 / ATU 519)
IN THE REPERTOIRE OF RUSSIAN STORYTELLERS:
A FOLKLORE REALIZATION OF THE LITERARY STORY**

Dobrovolskaya Varvara Evgenievna,

Candidate of Philological Sciences, Polenov State Russian House of Folk Art, Head of the Intangible Cultural Heritage Sector, 8, Sverchkov Pereulok, Moscow, 101000, Moscow, tel.: +7 (903) 1265483, e-mail : dobrovolska@inbox.ru,

The article offers the analysis of the Russian fairy tale (the plot of SUS 519 / ATU 519 «The Strong Woman as Bride (Brunhilde)»), which is a complex combination of various motifs, both plot-forming and additional, modified according to individual preferences of the storyteller. Particular attention is paid to the motives that storytellers use in contamination. The author touches upon the problem of the relationship between the Russian fairy tale in discussion and the plot of Nibelungs epic, noting that the plot 519 is indeed correlated with a similar episode in the tradition about the Nibelungs, but borrowing from the Germanic epic to the fairy tale is extremely unlikely. The article concludes that a fragment of the story about the matchmaking and pacification of the heroine was distributed in the German-Balto-Slavic continuum or contact zones and got to occur in independent ways in the Germanic epic tradition and in the Russian fairy tale. In addition, it is noted that this tale could borrow images of the Christian tradition. Blind and legless warriors are probably the visualization of iconographic images associated with the Parables of the Blind and the Lame. Such an openness of a fairy tale for borrowing is connected with its popularity and spreading.

разрушает авторская ирония: «Мальчику полнеба подарили, / сумрак елей, золото берез. / На заре гагару подстрелили. / И лесник три вишенки принес. // Было много утреннего света, / с крыши в руки падала вода, / это было осенью, а лето / я не вспоминаю никогда» [12, с. 273]. Текст как художественное целое формируется соположением элегического и иронического модусов, образ «осени» здесь работает на реализацию именно иронического. «Сумрак елей, золото берез», «три вишенки» – пространственные атрибуты осеннего времени из идиллической картины кумулятивной связью соединены с «подстреленной» «гагарой». Конечно, в социуме осень – период охоты, но, по сути, человек своей деятельностью разрушает природную гармонию. В тексте все эти образы формируют мир детства лирического субъекта, в котором «осень» воспринимается как созвучное ему время, в отличие от «лета». Иронический подтекст улавливается реципиентом – гармоничный мир лирического субъекта подвергается переоценке, элегические настроения воспринимающим сознанием ставятся под сомнение.

Таким образом, семантическое поле природной номинации «осень» у поэта вбирает мифолого-символические, эмпирические и мифопоэтические смыслы. Осознание цикличности природного времени в сочетании с культурологическими представлениями формируют у лирического субъекта отношение к «осени» как к экзистенциалу. Частотность образа усиливается к концу творческого пути. Наряду с пространственными природными номинациями в роли экзистенциалов «осень» эксплицирует онтологические параметры внутреннего мира лирического субъекта: «Чем дальше будет, тем длиннее / и бесконечней. / Звезда, осенняя аллея, / и губы, плечи. / / И поцелуй в промозглом парке, / где наши лица / под фонарем видны неярким, – / он вечно длится» [12, с. 352].

Анализ временной сферы картины мира автора, эксплицированной пейзажным дискурсом лирики Б. Рыжего, позволяет сделать следующие выводы. Среди природных временных номинаций более частотны именованья суточного цикла, при этом номинации календарного цикла учащаются к концу творческого пути. Среди суточных номинаций преобладают названия темного времени суток («ночь», «полночь», «вечер»), в календарном цикле выделяется

«осень» – один из наиболее актуализированных пейзажных образов в лирике поэта в целом. Временные номинации лишь изредка выполняют собственно номинативную функцию, становятся маркерами временных параметров лирического субъекта. Чаще им свойственна выразительная функция или сюжетообразующая. Номинации временных природных маркеров, как правило, отдаленно соотносимы с реалиями природного мира, их семантическое поле формируется преимущественно мифологическими и мифопоэтическими значениями. Во временной парадигме картины мира автора в лирике Б. Рыжего выделяется образ «осени», возведенный авторским сознанием в ранг экзистенциалов. В пространственной сфере с «осенью» коррелируют «листья»/«листва», притом всегда «опавшая». Оба образа принадлежат к наиболее частотным. Сочетание временной номинации нисходящего цикла и номинации пространственной реалии, утратившей связь с органической жизнью, показательны в пространственно-временном континууме лирического субъекта, опасно балансирующего между ценностными полюсами, что демонстрирует пространственная сфера картины мира. Пейзажный дискурс лирики Б. Рыжего эксплицирует картину мира автора, проникнутую трагическим мировосприятием. Но авторское сознание трагическое переводит в подтекст, используя элегический, а чаще, иронический модус для завершения эстетического объекта и оформления образа лирического субъекта. Трагические интенции авторского сознания несовпадения «я» и «мира» адресованы рецепиенту. Культурологически сведущему читателю пейзажный дискурс лирики позволяет выявить мировоззренческие проблемы авторского сознания и дать собственную оценку его лирическому субъекту.

Список использованных источников

1. Арьев А. Блок. Иванов. Рыжий. О стихах Бориса Рыжего / А. Арьев // Звезда. – 2009. – № 9.
2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. Учебное пособие / С.Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 2001. – 320 с.
3. Быков Л.П. Борис Рыжий: последний советский поэт? / Л.П. Быков // Советское прошлое и культура настоящего : монография :

22. Лекарство от задумчивости и бессонницы, или Настоящие русские сказки З. С. И. СПб.: печ. У Вильковского и Галченкова, 1786.
23. Муж-уж (кубанский вариант сказки) / Публикация В. В. Запорожец // Живая старина. 2017. № 1. С. 8.
24. Ончуков Н. Е. Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова: В 2-х кн. СПб.: Тропа Троянова. 1998. Кн. 1–2. (Полное собрание русских сказок. Предреволюционные собрания. – Т.1).
25. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки // Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки (собрание трудов В.Я. Проппа). Комментарии Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой. Сост., научная редакция, текстологический коммент. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 1998.
26. Соколов Б. М. Эпические сказания о женитьбе князя Владимира. (Германо-русские отношения в области эпоса) // Ученые записки Саратовского университета. Т. I. Вып. 3. 1923. С. 69–122.
27. Соколовы Ю. М. и Б. М. Сказки и песни Белозерского края. Сборник Б.и. Ю. Соколовых: В 2 кн. СПб.: Тропа Троянова. (Полное собрание русских сказок. Предреволюционные собрания. – Т.2).
28. Халанский М. Г. Южнославянские сказания о кралевице Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса: Сравнительные наблюдения в области героического эпоса южных славян и русского народа в 4-х томах. Варшава: Тип. Варш. учеб. окр. Т. 1, 1893 – 180 с.; Т. 2, 1894. С. 181–472; Т. 3, 1895. С. 473 – 800; Т. 4, 1896. С. 801–1334.
29. Худяков И. А. Великорусские сказки в записях И. А. Худякова // Великорусские сказки. Великорусские загадки. СПб.: Тропа Троянова. 2001. (Полное собрание русских сказок. Ранние собрания. – Т.6).
30. Эрленвейн А. А. Народные сказки, собранные сельскими учителями. Сборник А. А. Эрленвейна // Народные сказки, собранные сельскими учителями. Сборник А. А. Эрленвейна. Русские народные сказки, прибаутки и побасенки. Сборник Е. А. Чудинского. СПб.: Тропа Троянова. 2005. (Полное собрание русских сказок. Ранние собрания. – Т.11).

12. Веселовский А. Н. Новые отношения муромской легенды о Петре и Февронии и Сага о Рагнаре Лодброке // Журнал Министерства народного просвещения. 1871. №4. Отд. 2. С. 95–142.

13. Добровольская В. Е. Воронежские варианты сказки «Жена ужа» (СУС 425 М) в контексте русской сказочной традиции // Народная культура и проблемы ее изучения. Сборник статей. Материалы региональной научной конференции. Воронеж, 2016. С. 3–14.

14. Добровольская В. Е. В дополнение к указателю сказочных сюжетов: новые записи сказки «Жена ужа» (СУС 425М) // Живая старина. 2017. №1. С. 4–7.

15. Добровольская В. Е. История фиксации сказки «Жена ужа» (425 М) у русских // Традиционная культура. 2015. № 4. С. 133–142.

16. Добровольская В. Е. Поволжские варианты сказки «Жена ужа» (СУС 425 М) // Традиционная культура народов Поволжья: Материалы III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (9–11 февраля 2016 г.): В 2 ч. Ч.1 (А–К). Казань, 2016. С. 217–225.

17. Добровольская В. Е. Сказка «Про раков» из сборника Д.К. Зеленина «Великорусские сказки Вятской губернии» в контексте русских сказок СУС-425М // Вятский родник. Сборник фольклорных и краеведческих материалов. Киров, 2015. С. 26–31.

18. Добровольская В. Е. Тверские сказки об ужовой невесте (СУС 425 М) в контексте общерусской сказочной традиции // Фольклор Большой Волги: сборник научных статей. М., 2017. С. 202–220.

19. Жирмунский В. М. Народный героический эпос: сравнительно-исторические очерки. Л.: Гослитиздат. [Ленинградское отделение], 1962. 435 с.

20. Зеленин Д. К. Великорусские сказки Пермской губернии / Издание подготовила Т. Г. Иванова. СПб.: Дмитрий Буланин. 1997 (Studiorum Slavicorum Monumenta. Т. 12).

21. Карнаухова И. В. Сказки и предания Северного края в записях И. В. Карнауховой. М.: ОГИ. 2009. (Нация и культура / Фольклор: Научное наследие).

в 2 т. / отв. ред. Н.А. Купина и О.А. Михайлова. – Екатеринбург: изд-во Урал. ун-та, 2009. – Т. 1. – С. 167-174 (труды Уральского МИОНа; вып. 21).

4. Изварина Е. «Он стал легендой...» / Е. Изварина // Наука Урала. – 2008. – № 1–2 (963).

5. Казарин Ю.В. Поэт Борис Рыжий : монография / Ю.В. Казарин. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2009. – 310 с.

6. Кузин А.В. Следы Бориса Рыжего. Заметки из дневника. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. – 104 с.

7. Кушнер А. Стихи, переписка, разговоры с Борисом Рыжим // Russian Literature. – LXVII (2010) I. – С. 85–96.

8. Машевский А. Последний советский поэт : О стихах Бориса Рыжего / А. Машевский // Новый мир. – 2001. – № 12.

9. Остапенко И.В. Пейзажный дискурс как картина мира в русской лирике 1960–1980-х годов. : Дисс. ... докт. филол. н. : 10.01.02. / Остапенко Ирина Владимировна ; Таврический национальный университет имени В.И. Вернадского. – Симферополь, 2013. – 530 с.

10. Пурин А. «Под небом, выпитым до дна» (Борис Рыжий) // <http://borisryzhy.ru/pod-nebom-vypitym-do-dna-aleksej-purin/>

11. Рейн Е. Вся жизнь и еще «Уан бук» // Вопросы литературы. – 2002. – № 5.

12. Рыжий Б. Стихи – 2-е издание, исправленное – СПб.: «Пушкинский фонд», 2014. – 368 с.

13. Славникова О. Из Свердловска с любовью / Ольга Славникова // Новый мир. – 2000. – № 11.

14. Собенников А.С. Поэзия Бориса Рыжего: образ лирического героя / А.С. Собенников // Литература Урала: история и современность: Сборник статей. Вып. –3. – Екатеринбург: УрО РАН; Изд. дом «Союз писателей», 2008. – Т. 1. – С. 91–99.

15. Сухарев Д. «Влажным взором». Режим доступа: <http://borisryzhy.ru/vlazhnym-vzorom-dmitrij-suxarev/>

16. Тагильцев А.В. Борис Рыжий и Осип Манделштам: к проблеме художественного взаимодействия / А.В. Тагильцев // Классика и современность: проблемы изучения и обучения: материалы XIV научно-практической конференции словесников. Екатеринбург, 26-28 февраля 2009 г. / РОПРЯЛ; УрО РАО; ГОУ ВПО «Урал.

гос. пед. ун-т», ИФИОС «Словесник». – Екатеринбург, 2009. – С. 293–295.

17. Теория литературы : Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : В 2 т. : Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. - Н. Бройтман ; Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.

18. Харитоновна Е.В. Мотив снега в поэзии Б. Рыжого: формы репрезентации, фольклорные и литературные истоки / Е.В. Харитоновна // Литература Урала: история и современность: Сборник статей. – Вып. 2. – Екатеринбург: УрО РАН; Объединенный музей писателей Урала; Изд-во АМБ, 2006. – С. 376–382.

19. Шайтанов И. О. Борис Рыжий: последний советский поэт? / И. Шайтанов // Дело вкуса: Книга о современной поэзии. – М.: Время, 2007. – С. 519–533.

20. Шайтанов И. О. Мыслящая муза : «Открытие природы» в поэзии XVIII в. / Игорь Олегович Шайтанов. – М. : Прометей, 1989. – 257, [2] с.

21. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзаж. образов в рус. поэзии / М. Н. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 1990. – 302, [1] с. : ил.

TIME SPHERE OF THE WORLD PICTURE OF THE
AUTHOR IN THE INFINITY OF DISCOURSE LYRICS
BORIS RYZHIJ

Levitskaya Nelly Evgenevna,

Ph.d., Assistant Professor

Crimea Federal V.I. Vernadsky University

(Simferopol, Russia); e-mail: nellya7@mail.ru

The paper studied the lyrics AB Ginger 1990s - early 2000s. As a subject of study chosen infinity lyric discourse, category painting author of the world used in the conceptual and functional aspects of the device as a methodological study. Study time sphere landscape discourse

3. В ряде текстов похищение девушки отсутствует. Герои захватывают мифологического персонажа и тот вынужден им помочь, дабы спасти свою жизнь: «Вот икотница бежит, а они ее захватили, стали ее оловянным шомпором дуть... повела их к колодцу, чтобы их с руками, с ногами сделать» [21, № 166].

Список использованных источников

1. Heusler A. Die Quelle der Brünhildsage in Thidreksaga und Niebelungenlied // Aufsätze zur Sprach- und Literaturgeschichte. Festschrift für W. Braune. Dortmund, 1920.

2. Liljeblad S. Die Tobiasgeschichte und andere Märchen vom toten Helfer. Lund, 1927.

3. Löwis of Menar A. Die Brünhildsage in Rußland. Leipzig, 1923.

4. Panzer F. Studien zur germanischen Sagengeschichte. Bd. I—II. München, 1910–1912.

5. Sydow C. V. von. Brynhildepisoden i tysk tradition // Arkiv für nordisk Filologi. Lund. Bd. 44. 1928. Ё. 164–189.

6. Азадовский М.К. Русская сказка. Избранные мастера / ред. и коммент. М. Азадовского. Т.1-2. Л.: Academia. 1932.

7. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева в трех томах / Изд. подготовили Л.Г. Бараг, Н.В. Новиков. Т.1. М.: Наука, 1984; Т. 2. М.: Наука, 1985. Т. 3. М.: Наука, 1985.

8. Батюшков Ф. Д. Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. Опыт историко-сравнительного исследования. СПб.: Тип. В. С. Балашева. 1891.

9. Бер-Глинка А. И. К типологии восточнославянских сказок о змеях №672 и 673 по системе Аарне-Томпсона // Этнографическое обозрение. 2014. №.1. С. 125–139.

10. Бер-Глинка А. И. Сюжетный тип АТУ 411 в сказочной традиции Евразии: некоторые замечания к «Типологическому указателю сказочных сюжетов» Г.-Й. Утера // Этнографическое обозрение 2018. №4. С. 171–184.

11. Буслаев Ф. И. Песни древней Эдды о Зигурде и муромская легенда (Четыре лекции из курса об истории народной поэзии). М., 1958. 39 с.

эпоса в русскую сказку крайне маловероятно. Это значило бы, что какие-то группы славян, ознакомившись неким образом с германской эпической традицией о нибелунгах (то есть о прирейнских коллизиях V века нашей эры, в которых участвовали франкские, бургундские и гуннские предводители), взяли из этой традиции один мотив, вставили его в сказку и больше ничем не обнаружили знакомство с этой германской традицией. Это не правдоподобно.

Остается думать, что обсуждаемый сюжетный элемент о сватовстве и усмирении богатырки был распространен в германо-балто-славянском континууме или контактных зонах и независимыми путями попал в германские эпические традиции и в русскую сказку. Нельзя не согласиться с В. М. Жирмунским и другими исследователями, что первоначально именно сказочные элементы попали в германский эпос и что мотив укрощения девы-воительницы распространен достаточно широко в фольклорных текстах разных жанров и разных народов.

Безусловно, интересно и то, что сказка могла заимствовать образы христианской традиции. Слепой и безногий богатыри вполне вероятно являются визуализацией образов народной христианской гравюры, связанных с Притчей о слепце и хромце.

С нашей точки зрения, такая открытость сказки для заимствований связана с ее популярностью и распространенностью. Наличие многочисленных вариантов свидетельствует о ее принадлежности к ядру русского сказочного репертуара, а двухэпизодность построения, авантюристичность сюжета и определенный «эротизм» повествования делали ее интересной, прежде всего, для мужской аудитории, что заставляло сказочников импровизировать с текстом достаточно широко.

Примечания

1. А.Н. Веселовский убедительно доказал, что подобные сближения вряд ли возможны [12, с. 95].

2. Мы склонны считать, что именно визуализация данного сюжета (Хромец на плечах слепца, ворующие виноград, обычно представленные в средней части иконы) повлияла на формирование данных образов в сказке.

revealed existential temporal images. Nominations of natural time markers, usually remotely correlated with the realities of the natural world, their semantic field is formed mainly mythological and mifopoeticheskogo values. Markers temporary natural realities operate mainly of plot and expressive function and rarely nominative.

Keywords: poetry, lyrics, author picture of the world, a landscape discourse, temporal paradigm worldview markers of natural realities, nominative function, expressive function, feature story.

References

1. Aryev A. Blok. Ivanov. Ryizhiy. O stihah Borisa Ryizhego [Block. Ivanov. Ryzhy. About poetry of Boris Ryzhy] / A. Aryev // . - 2009. - No. 9.
2. Broitman S. N. Istoricheskaya poetika. Uchebnoe posobie [Historical poetics. Study guide] / S. N. Broitman. – Moscow : RGGU, 2001. - 320 p.
3. Bykov L. P. Boris Ryizhiy: posledniy sovetskiy poet? [Boris Ryzhy: the last Soviet poet?] / L. P. Bykov // Soviet past and culture of the present: monograph: in 2 vol. / resp. N.. Bush and O. A. Mikhailov. – Ekaterinburg: publishing house Ural. UN-TA, 2009. - Vol. 1. - Pp. 167-174 (proceedings of the Ural Mion; vol. 21).
4. Izvarina E. «On stal legendoy...» [“He became a legend...”] / E. Izvarina // the Science of the Urals. - 2008. – No. 1-2 (963).
5. Kazarin J. V. Poet Boris Ryizhiy : monografiya [The Poet Boris Ryzhy : monograph] / Yu. V. Kazarin. – Ekaterinburg : Publishing house Ural. UN-TA, 2009. - 310 p.
6. Kuzin A. V. Sledyi Borisa Ryizhego. Zametki iz dnevnika [Traces Of Boris Red. Notes from a diary]. – Ekaterinburg: Publishing house Ural. UN-TA, 2004. - 104 p.
7. Kushner A. Stihi, perepiska, razgovoryi s Borisom Ryizhim [Poems, correspondence, conversations with Boris Ryzhy] // Russian Literature. – LXVII (2010) I. – Pp. 85-96.
8. Mashevsky A. Posledniy sovetskiy poet : O stihah Borisa Ryizhego [Last Soviet poet : On the poetry of Boris Ryzhy] / A. Mashevsky // New world. – 2001. – No. 12.

9. Ostapenko I. V. *Peyzazhnyy diskurs kak kartina mira v russkoy lirike 1960–1980-h godov.* : Diss. ... dokt. filol. n. : 10.01.02. [Landscape discourse as a picture of the world in the Russian lyrics of the 1960s-1980s. : Diss. ... doctor. Philol. n.: 10.01.02]. / Ostapenko Irina Vladimirovna ; V. I. Vernadsky Taurida national University. – Simferopol, 2013. – 530 p.

10. Purine A. «Pod nebom, vyipityim do dna» (Boris Ryzhiy) [“Under heaven, drunk to the bottom” (Boris Ryzhy)] // <http://borisryzhy.ru/pod-nebom-vypityim-do-dna-aleksej-purin/>

11. Rhine E. *Vsya zhizn i esche «Uan buk»* [All of life and “one buk”] // *Questions of literature.* – 2002. – No. 5.

12. Ryzhy B. *Stihi* [Poems – 2nd edition, revised]. – St. Petersburg.: Pushkin Foundation, 2014. – 368 p.

13. Slavnikova O. *Iz Sverdlovsk s lyubovyu* [From Sverdlovsk with love] / Olga Slavnikova // *Novy Mir.* - 2000. - No. 11.

14. *Poeziya Borisa Ryzhego: obraz liricheskogo geroya* [Poetry of Boris Ryzhy: the image of the lyrical hero] / A. S. Sobennikov // *Literature of the Urals: history and modernity: Collection of articles. Vol. 3.* – Ekaterinburg: UB RAS; Ed. house “Union of writers”, 2008. – Vol. 1. – Pp. 91–99.

15. Sukharev D. «Vlazhnyim vzorom» [“Wet eyes”] <http://borisryzhy.ru/vlazhnyim-vzorom-dmitrij-suxarev/>

16. Tagil'tsev A. V. *Boris Ryzhiy i Osip Mandelshtam: k probleme hudozhestvennogo vzaimodeystviya* [Boris Ryzhy and Osip Mandelstam: the problem of artistic interactions] / V. A. Tagil'tsev // *tradition and modernity: problems of studying and learning: proceedings of the XIV scientific-practical conference of linguists. Ekaterinburg, 26-28 February 2009 / ropryal; Uro RAO; GOU VPO “Ural. GOS. PED. Univ”, IFIS work with words.* – Yekaterinburg, 2009. – S. 293–295.

17. *Teoriya literatury: Ucheb. posobie dlya stud. filol. fak. vyssh. ucheb. zavedeniy* : V 2 t. : T. 1. *Teoriya hudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika* [Literature and literary theory : Proc. a manual for students. Philol. FAK. higher. education, institutions : In 2 volumes : vol.1. The theory of literary discourse. Theoretical poetics] / N. D. Tamarchenko, V. I. Tyupa, S. N. Broitman ; ed. D. Tamarchenko. – M.: publishing center “Academy”, 2004. – 512 p.

Как видно из анализа приведенных примеров, сказка на сюжет СУС 519 представляет собой сложное соединение различных мотивов. Сюжетообразующими мотивами являются следующие:

- сватовство к деве-воительнице;
- наличие у героя помощника, который чаще всего имеет низкое социальное происхождение;
- состязание в воинских искусствах;
- испытание в брачную ночь;
- месть царевны и отрубание герою ног;
- встреча слепого и безного богатырей;
- похищение девушки;
- борьба с мифологическим персонажем, который с помощью чудесной воды помогает героям вернуть первоначальный облик;
- наказание богатырки.

Однако данному сюжетному типу свойственны дополнительные мотивы, которые носят случайный характер и связаны с творческой импровизацией сказочников. Из всего имеющегося корпуса сюжетных типов сказочники выбирают для контаминации с рассматриваемым сюжетным типом мотивы из самых разных сказок. Так, в ряде случаев помощник царевича – это его брат, который так же, как и еще один богатырь, родились от того, что царица, кухарка и собака съели чудесную рыбу. Как было отмечено выше, сказочник мог использовать в сцене похищения девушки слепым и безногим мотив «девы в башне», характерный для сказок «Сивко-Бурко». Значительно чаще сказочники используют элементы предметного мира других сюжетных типов: кольца с головами поверженных женихов, металлические прутья для укрощения героини и т.д. Но наиболее часто происходит заимствование из сюжета «Благодарный мертвец», что зачастую приводит к смешению двух сюжетных типов или ошибкам в их атрибуции.

Что же касается заимствования русской сказкой сюжета «Песни о нибелунгах», то это скорее историографическое клеше, чем реально возможный процесс. Рассмотренный выше фрагмент сюжета сказки 519 действительно соотносим с аналогичным сегментом в традиции о нибелунгах, но развитие сюжетов эпоса и сказки существенно различается. Поэтому заимствование из германского

Герои селятся в избушке, хотя на охоту и замечают, что похищенная девушка чахнет. После расспросов они узнают, что к ней в их отсутствие приходит Баба-Яга или другой мифологический персонаж (чаще всего змей) и «груди сосёт» [27, № 143]. Увечные богатыри ловят противника и заставляют его показать колодец (или другой водный источник) с чудесной водой, которая помогает вернуть им прежний облик³.

Надо отметить, что почти во всех вариантах противник сначала обманывает героев. Он приводит их к источнику с обычной или с огненной водой. Герои почти всегда совершают проверку, бросая в колодец мертвую птицу, сухую ветку и т.д. и узнают об обмане: «Сломал одной рукой дуб и бросил его в озеро; не то что пожелтел, дуб весь в озере сгорел» [29, № 19]. Заставив противника привести их к нужному колодцу и вернув себе прежний облик, герои уничтожают противника, чаще всего бросая в огненный колодец: «А они икотницу в первый колодец бросили, она и загорела, пепелком стала» [21, № 166]. Но иногда они убивают его иначе, например, засовывая под корень огромного дерева, высвободиться из-под которого невозможно.

Завершающим мотивом в сказке является освобождение Ивана-царевича от обязанностей свинопаса и признание богатыркой своего поражения. Герой может вступить в поединок с героиней: «Схватила саблю, бросилась на пастуха. Вышиб Мишка саблю из рук, схватил ее, связал руки» [27, № 143]. Иногда повторяется мотив с избиением прутьями: «Подали ему разогретые железные прутья; начали ее наказывать; начал он из нее все волшебные силы выгонять. Все волшебные силы изогнал, оставил одну только женскую, и то самую плохую» [29, № 19]. В сказке из сборника Карнаухова сила героини заключена в свиньях, которых пасет Иван-царевич: «Как убил последнюю свинью, тут она пала и пропала» [Карнаухова, № 166]. Есть варианты, в которых герой сообщает царевичу, что богатыршу он сватал за себя, а не за него. Он находит царевичу достойную жену, а сам повторно умирят богатырку и женится на ней: «... начал Катун-девицу с шшоки на шшоку понюжать. Катун-девица ему сказала: “Не бей меня Мишка Котома, конюх! Чем меня увечить, я желаю лучше за тебя замуж идти!”» [20, № 19].

18. Kharitonov E. V. Motiv snega v poezii B. Ryizhego: formy reprezentatsii, folklornye i literaturnye istoki [The Motif of snow in the poetry of Boris Red: the forms of representation, folklore and literary sources] / by E. V. Kharitonova // the Ural Literature: history and modernity: Collection of articles. – Vol. 2. – Ekaterinburg: UB RAS; United Museum of Ural writers; Publishing house AMB, 2006. – S. 376-382.

19. Shaitanov I. O. Boris Ryizhiy: posledniy sovetskiy poet? [Boris Ryzhy: the last Soviet poet?] / I. Devils // a Matter of taste: the Book is about modern poetry. – M.: Time, 2007. – Pp. 519-533.

20. Shaitanov I. O. Myislyaschaya muza : «Otkrytie prirody» v poezii XVIII v. [The Thinking Muse : “Discovery of nature” in the poetry of the XVIII century] / Igor Olegovich Shaitanov. - Moscow: Prometheus, 1989. - 257, [2] p.

21. Epstein M. N. «Priroda, mir, taynik vselennoy...» [“Nature, peace, the hiding place of the universe...”: The system landscape. images in Rus. Poetry] / M. N. Epstein. – M. : Higher. SHK., 1990. – 302, [1] p.: Il.

УДК 82-14.821.161.1

МИФОЛОГИЯ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ С. НОВИКОВА: ТРАДИЦИИ И ИХ РАЗВИТИЕ

Толоконникова Светлана Юрьевна,

*кандидат филологических наук, доцент, научный сотрудник
Научного отдела Борисоглебского филиала Воронежского
государственного университета (г. Борисоглебск, РФ);
e-mail: toloksvetlana@yandex.ru*

Автор статьи рассматривает особенности формирования образов времени и пространства в творчестве крымского поэта С. Новикова. При анализе использовались интертекстуальный, мифопоэтический, семиотический методы. Особое внимание в статье уделяется степени традиционности функционирования в стихах С. Новикова тем, мотивов и образов, которые связаны с понятиями времени и пространства. Главной целью является анализ того, как проявляются некоторые мифологические, литературные и другие влияния в ряде произведений поэта. В конце статьи делается вывод о том, что решение образов пространства и времени в поэзии С. Новикова вполне узнаваемо. В своей основе оно соотносится с мировой фольклорной и мифологической традициями и некоторыми общими тенденциями литературы и искусства. При этом поэт во многом оказывается оригинальным. Например, уникальными становятся новиковские пространства крымских

бане Иван-царевич спрашивает жену «откуль у тебя на белом теле таки страшные рубцы» [21, № 166] она догадывается, кто был ее истинным усмирителем. Обиженная женщина отрубает герою ноги дверью в подземелье, где он встречается слепого и безрукого: «Он круглу дверь отворил и ему ноги отсекло, и он в темну пал» [21, № 166].

Дальше в сказке речь идет о встрече Мишки с другим увечным героем. В ряде текстов этот персонаж не имеет рук, но чаще всего он слепой.

Надо отметить, что появление в данном сказочном сюжете увечных персонажей характерно преимущественно для восточнославянской традиции, хотя в ряде случаев аналогичные персонажи появляются в сказках прибалтийских, германских, южно- и западнославянских народов. Скорее всего, сам образ слепого и хромого в русской традиции связан с Притчей о слепце и хроме Кирилла Туровского, хотя в сказке данный сюжет реализуется по законам сказочной поэтики. На формирование данной притчи повлияло несколько источников, начиная от сказок «Тысячи и одной ночи», Вавилонского Талмуда и Gesta Romanorum [подробнее об этом см. 8].

Популярность данной притчи, ее активное издание в 80-х гг. XIX века в дешевых Троицких листках, яркая визуализация сюжета в иконописи и народной гравюре² могли оказать влияние на сказочный мотив помощи двух калек друг другу.

Итак, увечные герои встречаются, и логика сказочного повествования требует, чтобы они восстановили свой исконный облик, а их обидчики были наказаны. Для этого в сказке появляется эпизод с похищением девушки.

Иногда сказочники используют мотивы, которые характерны для других сюжетных типов. Так, в уже упоминавшемся сборнике братьев Соколовых похищение девушки связано с мотивом типичным для сказки «Сивко-Бурко» (СУС 530). Царь хочет выдать свою дочь замуж за того, кто «в третий этаж скочет, поцелует в уста и перстень с руки снимет» [27, № 143]. Собственно герои появляются на этом состязании женихов, однако не целуют девушку, а похищают ее. Иногда они похищают девушку, когда она раздает милостыню нищим.

таться к «Песни о нибелунгах», то в ней Зигфрид попадает в спальню молодых невидимым и Брюнхильде труднее, чем героиням русской сказки, узнать то, кто ее укротил.

Мотивы, общие с эпосом о нибелунгах (сватовство к деве-воительнице, наличие помощника, испытание в брачную ночь), локализованы только в первой части сказки, причем в составе сказок других сюжетных типов сходные в целом мотивы реализованы существенно иначе. Вторая часть сказок 519 – это история о мести царевны, которая уже никак не перекликается с сюжетом «Песни о нибелунгах».

Узнав о том, что ее укротил не царевич, а его слуга, богатырша обманывает мужа, и тот отрубает своему спасителю ноги.

Так, в тексте из сборника Соколовых Анна-царь говорит, что «меня Мишка Водовоз ссильничал» [27, № 143]. После этого Иван-царевич отрубает Мишке ноги и выбрасывает его в море. Бывают и более красочные описания: «... она все на себе платье изорвала и в комнате все приломала: сама легла середь полу. Иван-царевич приходит, видит, што непорядки, сказал: “Хто тебя избил?” – “Избил меня Мишка Котома, конюх! На то ли што ли вы меня взяли?”. Иван-царевич объяснил своему отцу, што “Мишка Котома мою жену избил и все на ней избил и посуду всю приломал”» [20, № 7].

Иногда, реализуется мотив характерный для сюжетного типа «Звериное молоко» (СУС 315), когда королевна прикидывается больной и требует от мужа «зарезать Ивана Дорогокупленного, вынуть, изжарить его сердце, я буду здрава... выньте из него сердце и по колено ноги отрубите». Далее реализуется мотив свойственный сказке «Волшебное зеркало / Мертвая царевна» королеве приносят сердце убитой собаки, но ноги герою отрубает [29, № 19].

В сказке А.Д. Ломтева герой должен умереть, но по случайности он остается жив, хотя ему отрубает ноги: «... он лежал к подушкам ногами, закрылся глухо одеялом: у его не видать не ног, не головы. Солдат не рассмотрел, одеяло не сбросил, саблей резанул, отсек у Мишки Котома ноги» [20, № 7].

В ряде текстов тайна усмирения раскрывается случайно. Так, в сборнике И.В. Карнауховой, Оника-Сучий сын усмиряет Марфу Прекрасную, но она думает, что это делает ее муж. Когда же в

городов – одновременно бытовых и бытийных, обыденных и чудесных. Необычен своей глобальностью и крайней заостренностью образ беспощадного, уничтожающего времени. В результате подобного подхода особое звучание в новиковских стихах приобретает тема смерти.

Ключевые слова: мифология, время, пространство, стихи, С. Новиков, эпоха, часы, творчество.

Пространство и время – это древнейшие философские и мифологические категории. Они организуют восприятие человеком всей окружающей его действительности, в том числе и собственной жизни. Любая мифология начинается с космогонического повествования, а оно, в свою очередь, – с рассказа о появлении первых пространственных и временных элементов, градаций и систем. Поэтому не удивительно, что в искусстве различным образам пространства и времени придается особенно важное значение, причем они зачастую символизируются и мифологизируются (что связано и с особенностями личностного постижения бытия, и с самыми древними культурными традициями). В стихах С. Новикова художественные пространство и время тесно сопряжены с мифами о творце и его особом мире. При этом они представлены через ряд тем, мотивов и образов, достаточно регулярно возникающих в культурах разных времен и народов. Основной целью нашей статьи является рассмотрение того, как именно и насколько традиционно формируются мифологические образы времени и пространства в произведениях поэта.

Одним их наиболее постоянных образов пространства у Новикова становится дом. Тема дома в любой мифологической системе практически всегда связана с оппозицией *свое* – *чужое*, которая не только разделяет на две противостоящие группы различные понятия и концепты, но и отражает эмоциональное и даже мистическое восприятие бытия, и в первую очередь – пространства. «Свое» пространство соотносится со всем, что отражает представление о правильном, упорядоченном мире, то есть, условно говоря, космосе. Оно теплое и светлое, понятное и гармоничное, радостное и дружелюбное. Дом – это средоточие и оплот космоса, он защищает че-

ловека от опасностей и зла чужого окружающего мира. У С. Новикова в таком доме живут близкие люди, любовь и чудо, но – при одном условии: наличии в его пространстве атмосферы творчества. В стихотворении «Грустная песенка» дом жив и счастлив, пока в нем живет художник. Когда он съезжает, пространство жизни и любви разрушается:

*В мансарде, словно в трюме,
мышинный писк и мгла*
[2, с. 34].

Дом перестает быть «своим» и приобретает черты «чужого» хаотического бытия, которое традиционно описывается через понятия *мгла*, *холод*, *пустота*.

«Чужое» пространство всегда хаотично, в нем главенствуют элементы распада. Оно некрасиво, устрашающе, наполнено смертью. Однако и оно иногда приобретает обманчивый облик дома. В мифологии и фольклоре такие *псевдо* (или даже *анти*) дома обычно являются местами обитания нечистой силы, связанной со смертью и миром мертвых. Они определяются по наличию необычных, чудовищных признаков: это может быть изба на куриных ногах (дом Бабы Яги), дикая пещера – логово Змея Горыныча или мрачное и холодное уродливое строение – замки Кощея Бессмертного или Дракулы. У С. Новикова признаки подобного анти-дома – это тоже холод, тьма, запустение, как в «Грустной песенке». Это – вымороченность пространства, в котором гуляет ветер, выметающий из стен жилища все, что дорого лирическому герою.

*<...> и сквозняк,
как новый квартирoсьемщик,
разгуливает по комнатам,
заглядывая в углы*
(из цикла «Тема часов») [2, с. 54].

Этот сквозняк уносит с собой все, что дорого человеку, делая его одиноким. Мотивы одиночества и смерти у Новикова также

царстве отца царевича воду, отправляется вместе с ним. Достигнув царства Анны-царя, Мишка помогает царевичу пройти первое испытание: он побеждает двух богатырей и получает от третьего приглашение в царство героини. Здесь надо пройти предложенные ей испытания. В данном тексте царевич, который не может справиться с предложенными испытаниями, говорит: «Я сам не буду стрелять, а есть у меня человек, так тот выстрелит» [27, № 143]. В других вариантах, такая замена объясняется тем, что слуга должен проверить, достойно ли оружие для его господина. Чаще всего герой просто ломает оружие и утверждает, что оно недостойно царевича. В других вариантах он выполняет требования испытания.

Заметим, что герой участвует в испытаниях открыто, в отличие от Зигфрида, который скрывается под шапкой-невидимкой. Более того, царевич в сказках даже и не участвует в состязании, в то время в германском эпосе Гунтер является хотя бы номинальным участником испытания, именно его видят все, кто наблюдает за поединком.

Невидимый помощник в сватовстве есть и в русских сказках, он появляется в сюжетном типе СУС 516 «Верный слуга». Однако в сказках этого типа состязания имеют другой характер: царевич должен не победить царевну, а отгадать загадки невесты. Именно поэтому его слуга невидимым преследует царевну, когда она отправляется ночью узнать у мифологического персонажа (своего любовника или родственника), что спросить у жениха. Герой слышит и сам вопрос, и ответ на него, иногда, когда ответ заключается в отгадывании места нахождения предмета, например, золотых волосков из бороды водяного деда, он может просто отрубить голову водяному. В этом случае царевич на вопрос героини о местонахождении источника золотых волос просто показывает отрубленную голову, которую ему передал слуга.

Главным испытанием в сказках рассматриваемого типа является укрощение царевны в брачную ночь. В тексте из сборника Соколовых Мишка-водовоз прикидывается пьяным, начинает буянить и драться, царевич успокаивает его и уводит в спальню молодых, чтобы прибегнуть к его помощи. Анна-царь видит героя, но не догадывается о том, что он будет тем, кто ее усмирит. Если обра-

Некоторые сказочники используют мотив превращения жены героя. Так, в сборнике Ончукова крестный брат царевича, которого зовут Припльш, не только бьет непокорную жену друга. Царевна, спасаясь от избиения, изменяет свою внешность: «тут она стала с руку толщиной уж, потом стала с валец толщиной, потом уже с веретешку стала толщиной... взял Припльш веретешку да пополам и разломил: “Напереди стань жена молодая, а назади стань гора золотая, лучше старого да и лучше прежнего”. Вдруг стала наперед гора золотая и назади жена молодая и лучше прежнего, просто красавица» [24, № 178]. Этот мотив характерен для сказок о заколдованной царевне («Подменная жена» СУС 403 и «Мать-рысь» СУС 409).

Помощник чаще всего усмиряет царевну, избивая ее прутами: «Взял с собой три прута медных, да три железных, да три оловянных, пришел к царице в дом. Она наложила руку, он молчит: наложила другую, он схватил ее, истрепал об нее три прута медных, да три железных, да три оловянных. Ушел от нее в сад и говорит Ивану-царевичу: “Ступай, теперь она смирна”» [30, № 8].

Заметим, что мотив битья царевны прутами для ее усмирения встречается и в других сказочных типах, например, в СУС 566 «Рога»: «Потом у него были приготовлены три прутья железные, давай ею ими ходить. Ходил, ходил, до того доходил, што ею из памяти выкинуло» [6, № 11]. Однако в этом случае прутья используются героем не столько для усмирения царевны, сколько как средство возвращения чудесной диковинки. Кроме того, герой сам усмиряет девушку, а не прибегает к помощи слуги или друга.

В текстах, относящихся к сюжетному типу 519, первая часть сказки всегда содержит следующий комплекс мотивов: поиск невесты царевичем, получение сведений о красавице-богатырше, получение помощника, состязания в царстве невесты, укрощение героини в брачную ночь.

Так, в сказке из сборника братьев Соколовых царевич задумал жениться. Он объездил множество царств, но «не мог нигде себе невесты по нраву найти» [27, № 143]. Он узнает, что есть «во тридевятом царстве» подходящая ему невеста «Анна-царь и управляет всем царством» [27, № 143]. Мишка Водовоз, который возит в

дополняют образ дома – пустого и «паутинного» (из стихотворения «Тебе») [2, с. 69] и наконец – разрушенного, умирающего. Дом принимает смерть, как живое существо, как человек:

*Покорный стальному усилью,
качнется, исчезнуть спеша,
и кажется, с глиняной пылью
его отлетает душа*

(«Сносят дом») [2, с. 49].

Еще один часто встречающийся у С. Новикова образ пространства – город. Он расширяет так называемое «свой», «космические» пределы бытия. Крымский поэт в своих стихах предлагает собственную концепцию урбанистического пейзажа, в котором сугубо городские приметы сочетаются с элементами традиционного природного пейзажа. Город обычно дружелюбен лирическому герою и является для него пространством жизни, творчества, творения и возрождения. Это во многом – традиция В. Маяковского, для которого «адище города» с его дымящими трубами и трамваями, вечной людской толчеей и вывесками многочисленных магазинов не является злом, а, напротив, представляет собой некий особый поэтический родник и новый мир. Вслед за Маяковским и Новиков видит даже в малопривлекательных (иногда почти бодлеровских) приметах городского бытия радость и источник надежды на чудо:

*Есть грустная радость – бесцельно
по улицам ранним брести,
где уголь в пещеру котельной
спешат кочегары сгрести <...>
<...>*

*В подъездах сгружают бидоны,
в дежурках не спят сторожа,
и утро будильников звоном
расстреливает горожан...
В домах просыпаются дети*

*и плачут, не зная, что есть
короткая радость на свете –
влюбляться в небесную жесть
(«Есть грустная радость...») [2, с. 39].*

Особым городом для ялтинца С. Новикова, конечно, стала именно Ялта. Ее пространство у поэта особенно космично, в нем есть все: небо, море, звезды и беспечное человечество:

*О, как мне хочется туда,
где бредит тенью черепица
и где спектральная вода
не устает о днище биться,
где свод стоит над головой
дремучих звезд в чаду шелковиц
и ресторанных пустословиц
взлетает к небу сноп цветной
(«Воспоминания о Ялте») [2, с. 44].*

Но тональность ялтинских стихов иногда становится щемяще-грустной, так как в них появляются темы смерти – гибели человека, эпохи, творчества. Умирает старый, гениальный и непонятый людям скрипач Гонза – герой стихотворения «Городу моего детства», гибнет и его скрипка. Умирает прошлое лирического героя («Зима в старом городе»). Уходят люди и эпохи, и даже вечное искусство не может их спасти:

*И, растопырив свой треножник
вблизи лотка, где пышет снесь,
безумный пробует художник
свой краткий век запечатлеть.*

*Но дождь идет. Не уставая,
летит дремучая вода,
и Рим ракушечный смывает,*

ределенные места сюжета одинаковых деталей. Однако соединены данные детали в различных сюжетах по-разному и несут разную нагрузку. Более того, остальные сюжетные элементы в них совершенно различны. В рассмотренной сказке из сборника «Лекарство от задумчивости» нет даже эпизода, который дал название всему сюжетному типу 519, – истории предательства царевича, отрубание помощнику ног и его чудесного исцеления. Имеющийся набор сказочных мотивов присущ другому сюжетному типу, а именно СУС 507В «Благодарный мертвец».

Сюжетные типы 519 и 507, безусловно, близки, многие элементы одного типа включаются сказочниками в другой, но для сюжета 519 важно покорение героини помощником героя, лишение ее богатирской силы. Кульминационным в этом случае становится мотив «ночной схватки», когда героиня испытывает силу героя, а тот показывает свою слабость, и только помощь слуги спасает герою жизнь.

«Лег на мягкую постель и притворился, будто спать хочет. Елена прекрасная наложила ему на грудь свою руку и спрашивает: “Тяжела ли моя рука?” – “Так тяжела, как перо на воде!” – отвечает грозный царь, а сам еле дух переводит: так ему грудь сдавило! “Постой-ка, Елена Прекрасная: ведь я позабыл назавтра приказ отдать, надо теперь пойти...” Вышел из спальни, а у дверей Никита стоит: “Ну, братец, правду ты сказал; чуть-чуть меня совсем не удушила”. – “Ничего Ваше величество! Постойте здесь, я это дело сделаю”, – сказал Никита, пошел к царевне, лег на постель и захрапел. Елена прекрасная подумала, что то грозный царь воротился, наложила на него руку, давила-давила – нет толку! Наложила обе руки и ну давить пуще прежнего... А Никита Колтома ухватил ее, будто во сне, да как бросит об пол – все терема так и затряслись! Царевна поднялась, легла потихоньку и заснула» [7, № 199]

Иногда сказочник оговаривает, что герой лишает царевну богатырской силы: «Начал он ее бить. Вдруг она стала его умолять, что было в ней по двенадцати всяких сил; просит его: “Оставь мне хоть третью часть силы!”. Он говорит: “Нет, женщины не имеют таких сил, а оставлю тебе женскую силу, самую плохую!” Оставил ей силу женскую, самую плохую» [29, №19].

иня «любится с одним нечистым духом, который каждую ночь к ней приходит в образе человека, а по воздуху он летает в образе шестиглавого змея» [22, с. 118].

Богатырка всегда девственница, а став женой героя, она теряет свою богатырскую силу и становится обыкновенной женщиной. О мифологической природе этого мотива подробно писал В. Я. Пропп. Он отметил, что в традиционные верования разных народов сохранили представления об опасности первого сексуального контакта с женой. Именно угроза, исходящая от царской дочери, невозможность героя овладеть ей, приводит к вмешательству помощника [25, с. 402–407]. Мотив опасности сексуального контакта характерен для целого ряда сюжетов, где действует женщина-воительница. Однако чаще герой укрощает богатырку сам, хотя в ряде сюжетов, в том числе в СУС 519, он прибегает к помощи помощника.

В рассматриваемом же тексте данный мотив отсутствует. Именно змей, а не сама героиня, убивает женихов, и именно его побеждает чудесный помощник героя – Ивашка-белая рубашка. Сожительство героини со змеем приводит к появлению еще к одного мотива – очищению королевны от змей, зародившихся в ее чреве. Ивашка-белая рубашка разрубает королевну пополам, после чего из «чрева ее полезли всякие гады, которых Ивашка побросал в огонь» [22, с. 118], и лишь затем девушку оживили.

Заметим также, что в данном тексте отсутствует эпизод, связанный с отрубанием герою ног, его встречи со слепцом, чудесного исцеления и восстановления справедливости.

Кроме того, важно и само появление чудесного помощника. Сила-царевич во время морского путешествия видит плывущую гробницу, окованную железными обручами, приказывает поднять ее на борт и затем, причалив к берегу «с обыкновенными похоронами зарыть в землю» [22, с. 116]. Именно заключенный в гробницу еретик Ивашка-белая рубашка и стал царевичу «вечно верным слугой» [22, с. 117].

Таким образом, данный текст причислен к сюжетному типу СУС 519 на основании того, что в него включены мотивы, которые встречаются в сказках о слепом и безногом богатырях. Однако на деле речь идет только о незначительном пересечении, включении в оп-

*и мир игрушечный смывает
с бумаги слабой навсегда*

(«Памяти старой Ялты») [2, с. 51].

Еще один особенный город у Новикова – Евпатория. Сказочность этого топоса подчеркивает совокупность особых примет: он – «Мекка / для киношников соседних», «трогательный», «акварельный, в стиле ретро» [2, с. 22]. Диптих о Евпатории перекликается по замыслу и тональности с ялтинским стихотворением «Мне бы сумрак вернуть этих улиц оседлых...». В обоих текстах центральным является мотив изменения времени, ухода чудесного, детского, сказочного в небытие смертельных изменений, которые знаменуют конец эпохи.

Пространство эпохи – особый образ у С. Новикова. Это постоянно (и далеко не в лучшую сторону) изменяющийся хронотоп. Эпоха в раннем творчестве Новикова – это «пеньковый век», который удавкой душит самого лирического героя и его собратьев по творчеству. Историческим контекстом этого образа, конечно, являлось советское время, СССР 60–80-х годов XX века. Пространство этой эпохи, с точки зрения лирического героя, наполнено ложью и фальшивыми кумирами. Ему противостоит мир друзей – художников, поэтов, – в котором бьет ключом настоящая жизнь, протест и творчество, за что лирический герой благодарен судьбе:

*Спасибо за то, что мы были
такими, как были, что нам
недобрые звезды светили
мигая, как трубки реклам.*

*Спасибо за обморок птичий
и бестолочь споров ночных,
за звонкое косноязычье
измятых тетрадок твоих*

(«Спасибо за то, что мы были...») [2, с. 26–27].

В более поздних стихах Новикова время и пространство старой эпохи трансформируются. Эта метаморфоза, как оказалась в итоге, происходит далеко не в лучшую сторону. Пеньковская эпоха сменяется веком счетоводов и бухгалтеров, пространством, в котором все продается и оценивается деньгами. То, что молодому поэту казалось далеким от идеала творца, уйдя в прошлое, приобретает иные черты – наделяется признаками настоящей жизни, в которой царили молодость, искренность и любовь, а сомнения сменялись надеждой. Новая же эпоха – это век мертвенности. Она обладает страшными приметами пространства небытия: не всходит утро, мир поглощается чернотой и холодом, а Бог в нем умирает. Зато в этом кошмарном мире царят Число и счетовод, и даже дети, которые в русской литературе со времен Ф.М. Достоевского и символистов считались чистыми созданиями, чуждыми грубой меркантильности, меняются до неузнаваемости:

*Над городом порхает счетовод,
и метроном чеканит шаг по-пруски...
Дитя отцу, волнуясь, задает
вопросы об усушке и утруске.*

*Все продано. Все куплено. Щелчок.
И кассовый сверкает звон обвальный...
И в детской на волшебный сундучок
с размаху ставят автомат игральный
(«Эпоха кончилась...») [2, с. 6].*

Не меняется в новые меркантильные времена только стрекоза, переживавшая в новиковское стихотворение из басни И.А. Крылова. Она, как брюсовские «<...> мудрецы и поэты, / Хранители тайны и веры» [1, с. 198], остается единственной носительницей духовности:

*Из всех существ одна лишь стрекоза
живет, как встарь, цифири не итожа,*

Согласно указателю сюжетов, первая запись сказки рассматриваемого типа опубликована в сборнике «Лекарство от задумчивости» [22].

Этот текст причислен к рассматриваемому типу на том основании, что вокруг государства короля Салом, отца королевны Труды стоят тычины: «как бы палисадом было обнесено все государство, и на всякой тычинке было воткнуто по голове богатырской, а только на одной тычинке не было воткнуто головы» [22, с. 117]. Мотив тына с головами характерная деталь сказок о безногом богатыре. Однако в них всегда говорится, что тын украшают головы богатырей, которые посватались к героине-богатырке, но не смогли одолеть ее в воинских состязаниях. В большинстве же сказок, где есть подобная изгородь, ситуация иная. Тын украшают отрубленные головы всех, кто появился рядом с домом противника. Хотя иногда мотив испытания может присутствовать, как, например, в сказках СУС 480*, где ограда с черепами окружает избушку Бабы-Яги. В этом случае черепа принадлежат тем, кто не справился с заданиями Яги. Но испытания, которым Яга подвергает пришедших к ней, не являются воинскими состязаниями и выполняются самим человеком, а не его помощником. Даже в тех случаях, когда у героини есть чудесная куколка-помощница, все задачи девушка выполняет сама, зачастую даже без совета своей помощницы. В тексте из сборника «Лекарство от задумчивости» состязаний нет, а король Салом «был весьма рад, что такого славного царя сын хочет быть его зятем, и для того велел готовиться своей дочери к браку» [22, с. 118].

Еще одним мотивом, позволяющим причислить данный текст к сюжетному типу СУС 519, является испытание в брачную ночь. Действительно, королевна Труда «наложила на его грудь свою руку и так сильно его давила, что он насилу опомнился» [22, с. 118]. Однако никакой подмены не происходит, Сила-царевич сам «взяв палку, ... начал бить королевну Труду и перестал уже тогда, как она растянулась на полу замертво» [22, с. 118]. Есть в сказке мотив совершенно не характерный для сюжетного типа 519 – это сожительство королевны со змеем. Да и сама королевна вовсе не дева-богатырка, которая соревнуется с женихами и побеждает их. Геро-

былине о Михайле Потыке. Кроме того, именно Жирмунский подробно проанализировал целый ряд эпических традиций и указал на то, что и испытания жениха перед свадьбой, помощь в них друга, дева-воительница, и подмена жениха в брачную ночь встречается в целом ряде эпических традиций [19]. Он же отметил, что «наличие в эпосе разных народов типологически сходных тем подобного рода, последовательно развертывающихся в типические сюжетные схемы, при отсутствии более специфических сходных деталей разработки не может, вопреки широко распространенной практике, служить достаточным основанием для установления историко-генетических связей, нередко основывающихся именно на таких поверхностных «сближениях» [19, с. 95]).

Влияние «Песни о нибелунгах» на тексты славянской эпической традиции находили многие, причем зачастую совершенно безосновательно. Так, М. Г. Халанский в своей работе о южнославянских сказаниях о Кралевиче Марке отмечал, что песня «Женитьба Душана» сформировалась под влиянием эпоса о нибелунгах, хотя в ней нет ни девы-воительницы, ни подмены жениха [28, с. 113]. Ф. И. Буслаев находил следы эпических песен о Зигфриде в муромской легенде о Петре и Февронии [11, с. 294]¹.

В сказочной традиции мотивы, связанные с победой героя над девой-воительницей, состязания перед сватовством и обман невесты в брачную ночь, встречаются помимо СУС 519 и в других сюжетных типах. И на некоторые из них указали С. фон Сидов и С. Лилиеблад, отметившие, что мотив подмены жениха в брачную ночь присущ и сказкам 507 «Благодарный мертвец» [5, с. 164–189; 2].

Действительно, если обратиться к корпусу русских сказочных текстов, то станет очевидно, что мотив укрощения невесты другом или слугой жениха и помощь в испытаниях перед свадьбой встречается не только в сказках сюжетного типа 519, которые традиционно связываются с песней о нибелунгах. Но именно то, что мотивы, характерные для сказки «Слепой и безногий», встречаются и в текстах других типов, приводит к ошибкам в атрибуции, вследствие чего сказки одного сюжетного типа причисляются к другому.

*свои гуманитарные глаза
слезит в потемках с ледяного ложа*
[2, с. 6].

Одним из наиболее интересных топосов у Новикова становится пространство сада. Сад в мировой мифологической традиции – это место и первый результат космического творения, начало начал, дом богов. Такое решение образа сада было характерно еще для древневосточных мифологических систем, в том числе семито-аккадской, вавилонской, персидской, древнеиранской. Сад в них был местом обитания демиурга и душ праведников после их смерти. Библейский Эдем и Райский Сад у христиан – это пространства вечного блаженства, бессмертия и единства с Создателем. Рай как прекрасный сад описывается в исламе и иудаизме. Образ сада становится квинтэссенцией японского синтоизма и буддизма. Сад как идеальное мистическое пространство возникает в произведениях многих авторов – в особенности средневековых мистиков, представителей барокко, романтиков и модернистов. В русской поэзии наиболее последовательно и значимо образ сада представлен у Б. Пастернака, который соотносит его с Творцом, поэтом, самим лирическим героем (см. стихи «Эдем», «Гефсиманский сад», «Сон», «Как бронзовой золой жаровень...», «Плачущий сад» и др., роман «Доктор Живаго»).

У Новикова пространство сада тоже соотносится с мотивом творчества. Сад – это одновременно место творения и сам Создатель, дающий поэтам волшебство жизни и слова:

*Это прихоть судьбы или сада,
занесенного снегом на треть, –
дать незрячему – пристальность взгляда
и немного – заставить запеть.
Это сад. Это он. Невозможный...
Разодетый в сплошное шитье..
Это он в нас вложил осторожно
ледяное дыханье свое*
(«Это прихоть судьбы или сада <...>» [2, с. 15]).

В пространстве сада растворяются лирический герой, его путь и судьбы всех поэтов:

*Это сад! И считаться – и не стоит.
Мы гудим у него под рукой
тростниковую дудкой простою
иль нехитрой забавой другой...*
[2, с. 15].

При этом сад жизни и души поэта переживает потери и постепенно приходит в запустение:

*В наших садах – разруха...
Бродим – не узнаем.
Здравствуй, моя разлука.
Пуст паутиный дом*
(«Тебе») [2, с. 69].

Эти печальные изменения объясняются разрушительным влиянием тока времени, который на своем пути беспощадно уничтожает все и всех.

Время у С. Новикова тоже мифологизировано, причем преимущественно в традиционном ключе. В частности, в его стихах явно присутствует календарная мифологическая составляющая. Времена года связаны с определенными состояниями миропорядка и души лирического героя. Весна – это, как водится, мировые природные начала, обновление цикла и ритмов бытия. Она начинается по-крымски рано – в конце февраля. Именно этот зыбкий промежуточный временной отрезок, когда внутри зимней непогоды только зарождается новая жизнь, больше всего привлекает поэта. Рождается будничная картинка, приобретающая неожиданно космогонический характер:

*Нет Бога в отечестве зимнем моем,
и жизнь равнозначна распаду.
...Но в парке под утлым февральским дождем*

Сказка «Слепой и безногий» привлекала внимание исследователей, прежде всего потому, что ее первая часть, а именно помощь герою в получении невесты его слугой, по содержательному составу мотивов совпадает с частью сюжета эпоса о нибелунгах, связанной с помощью Зигфрида Гунтеру в сватовстве к Брюнхильде.

И в русской сказке, и в германском эпосе в соответствующих местах в одной и той же последовательности появляются одинаковые мотивы: 1. девы-воительницы, 2. состязания перед сватовством и помощь в них друга или слуги жениха, 3. подмена жениха на брачном ложе. Собственно именно эти мотивы и выделил А. Лёвис оф Менар в сказочном материале, сопоставив тридцать четыре сказки, которые он отнес к одному и тому же типу, указанному выше, который сейчас обозначают как СУС 519 [3].

Необходимо отметить, что большинство исследователей, обращаясь к сказке о слепом и безногом, основное внимание уделяли именно первой части сюжета, сравнивая ее с «Песней о нибелунгах». При этом одни исследователи считали, что русская сказка «плебейская травести германской героической поэзии» [1, с. 64], другие, напротив, считали, что русская сказка повлияла на формирование германского эпоса [4, с. 143–242, 272–278].

Б. М. Соколов в своей работе «Эпические сказания о женитьбе князя Владимира (Германо-русские отношения в области эпоса)» обратил внимание на то, что в русской традиции существует целый корпус несказочных текстов, которые близки к «Песни о Нибелунгах» и «Тидрек-саге», прежде всего, былина о Дунае («Женитьба князя Владимира»). Сравнивая тексты германского эпоса и русской былины, Соколов сделал вывод о том, что «русские сказания типа “Женитьба князя Владимира” восходят к той германской версии сказаний о женитьбе Гуннара (Гунтера), которая послужила источником для “Нибелунгов” и для “Тидрек-саги”» [26, с. 120], то есть предположил на существование некой эпической версии, которая повлияла одновременно и на германский эпос, и на русскую сказку.

В. М. Жирмунский в книге «Народный героический эпос» отметил, что многие мотивы «Песни...», прежде всего, подмена жениха на брачном ложе, встречаются не только в былинке о Дунае, но и в

усмирении богатырки был распространен в германо-балто-славянском континууме или контактных зонах и независимыми путями попал в германские эпические традиции, и в русскую сказку. Помимо этого отмечается, что данная сказка могла заимствовать образы христианской традиции. Слепой и безногий богатыри вполне вероятно являются визуализацией иконописных образов, связанных с Притчей о слепце и хромце. Такая открытость сказки для заимствований, связана с ее популярностью и распространенностью. Наличие многочисленных вариантов свидетельствует о ее принадлежности к ядру русского сказочного репертуара, а двухэпизодность построения, авантюризм сюжета и определенный «эротизм» повествования делали ее интересной прежде всего для мужской аудитории, что заставляло сказочников импровизировать с текстом достаточно широко.

Ключевые слова: русская волшебная сказка, сюжетный тип, литературное влияние, сказка и эпос.

Сказка на сюжет СУС 519 «Слепой и безногий» (ATU 519 «The Strong Woman as Bride (Brunhilde)») популярна в русской фольклорной традиции. Согласно указателю сюжетов «Восточнославянская сказка» опубликовано 26 текстов [СУС, ATU].

Конечно, в указателе зафиксированы не все существующие записи того или иного сюжетного типа. Об этом свидетельствуют и исследования последних лет. Так, А. И. Бер-Глинкой были изданы материалы, расширяющие представление о бытовании у восточных славян сюжета СУС 672 «Корона змеи» и СУС 673 «Мясо змеи» [9, с. 125–139], а также ATU 411 «Король и ламия» [10, с. 171–184]. Расширили представление о функционировании сюжетного типа СУС 425 М в русской традиции наши статьи [17, с. 26–31; 15, с. 133–142; 16, с. 217–225; 13, с. 3–14; 18, с. 202–220; 14, с. 4–7] и публикация В. В. Запорожец [23, с. 8]. Такие примеры не единичны.

Не отмечены в указателе и архивные материалы, среди которых также есть сказки данного сюжетного типа. Однако количество опубликованных текстов свидетельствует о популярности данного сюжета среди русских сказочников.

с повозки сгружают рассаду.

<...>

*И значит, нечаянно время пришло
высаживать внове на грядку
все астры, все флоксы, все розы – назло
погоде и миропорядку*

(«Нет Бога в отечестве зимнем моем...») [2, с. 11].

Следующего за весной лета (как и зимы) у Новикова почти нет. Его приметы лишь вкраплены в отдельные тексты: это «знойный перрон» в стихотворении «Ангел жизни быстротечный» [2, с. 10], перемолотый в песок июль («Этот трогательный город...»), Бездонное лето («Мне бы сумрак вернуть этих улиц оседлых...») и др. Зато осень представлена весьма обширно. Осень в большинстве новиковских стихов – это (как и весна) торжество идеи творения, преобразования – но и время подведения итогов перед периодом всеобщего замиранья. В эту пору лирический герой ощущает особую пронзительность бытия и красоту мира, полное слияние с природой. Он начинает говорить языком деревьев и трав, но при этом ощущает свою мизерность и бестолковость в контексте простой красоты мироздания:

*Утром я выйду – на черной земле,
там, где блестят слизняковые нити,
в звездной, под утро остывшей золе, –
круглые знаки вчерашних событий.*

*Тайнопись эту, школяр, пробегу,
окаменею, бездарный, над нею,
если запомнить – навечно смогу,
расшифровать – навсегда не сумею...*

(«Падают яблоки в нашем саду...») [2, с. 41].

Еще один вариант образа времени в новиковских стихах – часы. Они имеют ярко выраженный негативный смысловой оттенок обратного жизненного отсчета. В мировой культуре изображение ча-

сов всегда ассоциировалось с понятиями *бренность*, *смертность*, но одновременно и *вечность*. Недаром циферблат, хоть и разделенный на части, визуально обозначающие временные дистанции, изначально был всегда круглым, как бы замыкающим время в кольцо бесконечности. Однако С. Новиков, обращаясь к образу часов, обычно актуализирует именно те смыслы, которые связаны не с вечным, а с конечным. Они разворачиваются в стихотворении «Тема часов», «Мне бы сумрак вернуть этих улиц оседлых...» и др. Стрелки у *его* часов отсчитывают секунды, влекущие все и всех в мире бренности к неизбежной гибели. Такая трактовка образа была характерна для европейского искусства XVI века. В частности, песочные и циферблатные часы были постоянным элементом в картинах жанра *Vanitas* (в переводе с латинского *суэта*, *тщеславие*). Они по значению совпадали с двумя другими константными символами – черепом и увядшим цветком. Подобные натюрморты-аллегории были призваны напоминать о скоротечности жизни, неизбежной гибели и тщетности наслаждений. Почти то же самое мы видим и в некоторых стихах Новикова, которые призывают помнить о том, что жизнь неуклонно движется к своему концу:

*Отучайтесь
Чувствовать себя хозяином в своем доме,
Потому что в нем уже поселилось
Время...*

(«Отучайтесь...») [2, с. 53].

Апофеозом беспощадного тока времени становится смерть как конец всего: жизни человека, эпохи и самой природы. Умирают друзья, уходит в черную пустоту жизнь самого лирического героя. В конечном итоге в стихах С. Новикова появляется мотив уничтожения чуда творчества и даже Творца, так как у мертвой эпохи Бог – тоже мертвец (стихотворение «Эпоха кончилась...») [2, с. 6]).

Итак, решение образов пространства и времени в поэзии С. Новикова, с одной стороны, вполне узнаваемо. В своей основе оно соотносится с мировой фольклорно-мифологической традицией и некоторыми общими тенденциями литературы и искусства в це-

УДК 398.21

СКАЗКА «СЛЕПОЙ И БЕЗНОГИЙ» (СУС 519)
В РЕПЕРТУАРЕ РУССКИХ СКАЗОЧНИКОВ:
ФОЛЬКЛОРНАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО
СЮЖЕТА

Добровольская Варвара Евгеньевна,

*кандидат филологических наук,
Государственный Российский
Дом народного творчества имени В. Д. Поленова,
заведующая сектором
нематериального культурного наследия,
e-mail: dobrovolska@inbox.ru*

Статья посвящена анализу русской волшебной сказки (сюжет СУС 519), которая представляет собой сложное соединение различных мотивов, как сюжетообразующих, так и дополнительных, включенных в тот или иной вариант в зависимости от индивидуальных предпочтений сказочника. Особое внимание уделяется мотивам, которые сказочники используют при контаминации и рассматриваются причины таких соединений. Автор в своей работе затрагивает проблему взаимосвязи русской сказкой с сюжетом «Песни о нибелунгах», отмечая, что сюжет 519 действительно соотносим с аналогичным эпизодом в традиции о Нибелунгах, но заимствование из германского эпоса в сказку крайне маловероятно. В статье делается вывод о том, что фрагмент сюжета о сватовстве и

3. Byliny ob Il'ye Muromtse v obshcherusskoy ustnoy traditsii XVIII–XX vekov / Literaturnyye pamyatniki. Podgotovka tekstov, stat'ya i kommentarii A. M. Astakhovoy. Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1958. 562 s.

4. Venediktov G. L. Ideyno-khudozhestvennyye printsipy bylin kak otrazheniye dofeodal'noy i feodal'noy epokhi. / Pushkinskiy Dom. Russkiy Fol'klor: T. 16. – L.: Nauka, 1976. – 312 s.

5. Propp V. Ya. Russkiy geroicheskiy epos. M.: Izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1958. 603 s.

6. Russkiy fol'klor. Materialy i issledovaniya: v 6 t. / Pushkinskiy dom. Redkollegiya: A. M. Astakhova, V. G. Bazanov, V. Ye. Gusev, B. N. Putilov. – M.; L.: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1961. 393s.

7. Fol'klor Russkogo Ust'ya / Pushkinskiy dom. Redkollegiya: S. N. Azbelev, A. A. Gorelov, L. I. Yemel'yanov. – L.: Nauka, 1986. – 342 s.

8. Chikachev A. G. Russkiye v Arktike. N.: Nauka, 2007. 298 s.

лом. При этом поэт во многом оказывается совершенно оригинальным. В частности, уникальными становятся новиковские пространства крымских городов – одновременно бытовых и бытийных, обыденных и чудесных. Необычен своей глобальностью и крайней заостренностью образ беспощадного, уничтожающего времени. В результате подобного подхода особое звучание в новиковских стихах приобретает и тема смерти. Анализ мотива гибели, ухода в творчестве С. Новикова может стать целью будущих научных исследований.

Список использованных источников

1. Брюсов В. Стихотворения, лирические поэмы. – М.: Московский рабочий, 1979. 288 с.

2. Новиков С. Правила стихосложения. – Симферополь: Крымский Архив, 2008. 104 с.

MYTHOLOGY OF SPACE AND TIME I IN THE WORK OF S. NOVIKOV: TRADITION AND THEIR DEVELOPMENT

Tolokonnikova Svetlana Yurievna,

*candidate of philological Sciences, associate Professor,
researcher, research Department of Borisoglebsk branch
of Voronezh state University (Borisoglebsk, Russia);
e-mail: toloksvetlana@yandex.ru*

The author considers the peculiarities of the formation of images of time and space in the works of the poet Crimean S. Novikov. The analysis used intertextual, mythopoetical, semiotic methods. Special attention is paid to the degree functioning tradition in verses S. Novikov themes, motifs and images that are associated with the concepts of time and space. The main objective is to analyze how to manifest some mythological, literary and other effects in a number of works of the poet. It concluded at the end of the article that the solution space and time in images of poetry S. Novikov quite recognizable. At its core, it relates to the world of folklore and

mythological tradition and some of the general tendencies of art and literature. This poet is original in many respects. For example, a unique space becomes S. Novikov's Crimean cities - both domestic and existential, everyday and wonderful. Unusual its global image and extreme acuteness merciless, annihilating time. As a result of this approach, a special significance in S. Novikov's verses acquires the theme of death.

Keywords: *mythology, time, space, poetry, S. Novikov, era, clock, creativity.*

References

1. Bryusov V. Stihotvoreniya, liricheskie poehmy [Poems, lyrical poems]. – М.: Moskovskij rabochij, 1979. 288 s.
2. Novikov S. Pravila stihoslozheniya [Rules of the poem]. – Simferopol: Krymskij Arhiv, 2008. 104 s.

7. Фольклор Русского Устья / Пушкинский дом. Редколлегия: С. Н. Азбелев, А. А. Горелов, Л. И. Емельянов. – Л.: Наука, 1986. – 342 с.

8. Чикачев А. Г. Русские в Арктике. Н.: Наука, 2007. 298 с.

HEROIC EPIC ABOUT RUSSIAN BOGATYR ILYA OF MUROM AND FAIRY TALES OF RUSSIAN ARCTIC OLD-TIMERS: MOTIVES, HEROES, LANGUAGE

Agafonova Elena Vladimirovna,

undergraduate 2 years of study of the department "Russian literature of the XX century and the theory of literature" of the Ammosov North-Eastern Federal University, 677000, Yakutsk, ul. Kulakovskogo, 48, tel.: 89142348142, e-mail: lenabarmina@yandex.ru

The article explores the tales of the Russian arctic old-timers about the epic bogatyr Ilya of Murom in a comparison with the cycle of epics about the epic hero. The features of the fairy tales of the Russkoye Ustiyе are revealed according to their plot composition, the degree of disclosure of the ideological concept of the epic in the Russian folk tale and fairy tales of the Russian arctic old-timers is investigated. In the course of the study, the author of the article comes to the conclusion that the locally-ethnic peculiarities in the fairy tales of this region predominate social norms and democratic traditions of the heroic epic and fairy-tales about epic heroes.

Keywords: *bylina, tale about bylina heroes, Russian Ustin folk tale.*

References

1. Astakhova A. M. Narodnyye skazki o bogatyryakh russkogo eposa. L.: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1957. 67 s.
2. Byliny. Biblioteka poeta / Vstupitel'naya stat'ya, sostavleniye, podgotovka teksta i primechaniya B. N. Putilova. M.: Sovetskiy pisatel'. 1986. 570 s.

риотического звучания былинного эпоса, но при этом в сказке присутствует большее число фразеологических оборотов и былинных формул, свидетельствующих о поэтичности и выразительности сказочного повествования.

Изучая степень раскрытия идейного замысла былины в сказках Русского Устья мы обнаружили, что несмотря на наличие в них устойчивых черт сказок о былинных богатырях, а также идейно-художественных принципов былинного эпоса, сказки «Шветогор богатырь» и «Про Илью» по своей идейной направленности далеки от раскрытия образа главного героя как национального освободителя и защитника своей родины, а сама деятельность Ильи Муромца в исполнении русскоустьинских сказочников имеет скорее обыденно-бытовое, чем патриотическое и гуманистическое значение. В то же время сказки про Илью Муромца представляют интересное и значительное явление в фольклоре русских народных сказок, обогащая его за счет локальной лексики, оборотов речи, собственных именно сказкам Русского Устья.

Список использованных источников

1. Астахова А. М. Народные сказки о богатырях русского эпоса. Л.: Издательство Академии наук СССР, 1957. 67 с.
2. Былины. Библиотека поэта / Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания Б. Н. Путилова. М.: Советский писатель. 1986. 570 с.
3. Былины об Илье Муромце в общерусской устной традиции XVIII–XX веков / Литературные памятники. Подготовка текстов, статья и комментарии А. М. Астаховой. Издательство Академии наук СССР, 1958. 562 с.
4. Венедиктов Г. Л. Идейно-художественные принципы былин как отражение дофеодальной и феодальной эпохи. / Пушкинский Дом. Русский Фольклор: Т. 16. – Л.: Наука, 1976. – 312 с.
5. Пропп В. Я. Русский героический эпос. М.: Издательство художественной литературы, 1958. 603 с.
6. Русский фольклор. Материалы и исследования: в 6 т. / Пушкинский дом. Редколлегия: А. М. Астахова, В. Г. Базанов, В. Е. Гусев, Б. Н. Путилов. – М.; Л.: Издательство АН СССР, 1961. 393 с.

УДК 808-2-3-882-3

КОНЦЕПТ ХОЗЯЙКА В ОДНОИМЕННОЙ ПОВЕСТИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Батурина Евгения Николаевна,

*специалист-лингвист управления аппарата
губернатора правительства
Еврейской автономной области,
кандидат филологических наук, доцент,
e-mail: murzilka240163@mail.ru*

В статье предпринята попытка анализа контекстов, содержащих лексему «хозяйка», ее дериваты, синонимы и антонимы в повести Ф.М. Достоевского «Хозяйка». Данные контексты, по-нашему мнению, представляют собой вербальные репрезентации соответствующего концепта в этом произведении писателя.

Ключевые слова: *концепт, контекст, вербальные репрезентации.*

26 ноября 1846 г. в письме брату Михаилу Михайловичу Ф.М. Достоевский писал: «... работа для святого искусства, работа чистая в простоте сердца, которое ещё никогда так не дрожало и не двигалось у меня, как теперь перед всеми новыми образами, которые создаются в душе моей» [Цит. по: 4, 507]. Речь идёт о работе над повестью «Хозяйка».

Одним из центральных и наиболее противоречивых в рассматриваемой повести является образ Катерины – Хозяйки, прошлое которой, как и прошлое старика Мурина (её отца или мужа?), окутано для окружающих их людей завесой некоей тайны. В Катерине, заброшенной по воле судьбы вместе с Муриным из Поволжья в Петербург, причудливо сочетаются язычество и православие, «греховность, преступность и горняя возвышенность чистого религиозного чувства» [2, 187]. Рано пробудившаяся в этой натуре при трагических обстоятельствах женская чувственность странно соседствует с девической восторженностью и наивностью.

Наша статья посвящён анализу концепта ХОЗЯЙКА в тексте повести в аспекте его вербальных контекстных репрезентаций. Лексема *хозяйка*, по мнению авторов «Словаря языка Достоевского» относится к словам-идиоглоссам, которые выступают как «отражение главных мирообразующих, миротворяющих идей» [7, 897] писателя, «служат концентрированным выражением специфики языка и стиля» [7, 897].

Принципиально важным для нашего исследования является понимание концепта как «модели содержания значимых для культуры слов», обладающих большой текстопорождающей силой» [9, 278]. Смысловое единство концепта как «национальной субъективности» последовательно проявляется «в виде образа, понятия и символа» [6, 42]. Вслед за В.И. Болотовым, мы считаем, что «*Планом выражения концепта*» может быть только *персонифицированный текст*, выражающий данную конкретную идею» [1, 86]. В тексте повести концепт ХОЗЯЙКА вербализован в контекстах, содержащих соответствующее слово, его дериваты, синонимы и антонимы.

Проанализируем контекстуальную семантику лексемы *хозяйка* как имени соответствующего концепта. Для этого выделим контексты с данным словом и его производным *хозяйюшка*. Дадим им комментарий. Анализ предварим рассмотрением узуальных значений слов *хозяин* – *хозяйка* в «Словаре живого великорусского языка» В.И. Даля: «*Хозяин*, м. *хозяйка*, ж. (...) владелец, владетель чего, властный распорядитель, управитель; в доме, семье старший, голова, большак. <...> || *Хозяин*, относит. жены муж. (...) || *Сев.*

это к нему отвечает, что «видишь, чему быть; ну, вяжи глаза»), категоричность («я, – говорит, – по швету никуды не ежду, только по этой золотой горе хожу: больше меня сыра земля не подымает»). Постоянными категориями в сказочном фольклоре РУ можно также назвать табакерку, золотую гору, перочинный ножичек.

Также для раскрытия идейного замысла сказки важно отметить наличие в сказках РУ отдельных былинных формул и фразеологических оборотов, характерных для данного эпоса. В качестве примера А. Астахова приводила следующие: «Куды едет, туды улица падет силы, куды перевернется, туды переулоч падает» [6, с. 168]. По ее мнению, такие словесные выражения в наибольшей степени удерживают элементы былинной историчности.

В сказках РУ в качестве примера можно привести: «конь, ты, конь, травяной мешок, кому смерть ворожишь?». Мы также обнаружили обороты речи, характеризующие исследуемые сказки именно как русскоустыинские: «джэ, бога просит, приклады прикладывает, молебны служит», «нищие, бедные, подзамошники, подтюремщики бочками катили», «выстегнул у него златы булаты богатырские, се его пристежки молодекие», «не спится, не грипчится: соболиное одьялко с плеч катится, подушка под головам вертится», «полгорода черным бархатом, полгорода красным обдернуто».

Таким образом, русскоустыинская сказка, повествующая о героях былинного эпоса, следуя определению А. М. Астаховой, является прозаическим переложением былинного сюжета, с различной степенью точности отражающим содержание бытовавшей некогда былины. Исходя из анализа совпадений мотивов былинного сюжета в сказочных текстах, особенностей их идейного содержания, сказки РУ являются авантюрными. При переложении былины в сказочный жанр влияние сказочной русскоустыинской эстетики очевидно: сказители опускают многие детали из былинного повествования, но при этом активно добавляют в сказки слова и выражения из русскоустыинского окружения. Особенно четко это проявляется при анализе особенностей образа главного героя: более полно он раскрыт в сказке «Шветогор богатыр» в исполнении сказителя С. П. Киселева-Хуная. Образ Ильи Муромца в исполнении Н. - Г. Шкулева-Микуни в меньшей степени подчинен раскрытию пат-

составляющих поэтическую биографию богатыря, наличие основных эпизодов и мотивов былинного сюжета, варьирование сказителем сюжетных линий былины, представляющих основу сказок на свой лад), сказки «Шветогор богатыр» и «Про Илью» по своей идейной направленности далеки от изображения образа главного героя как национального освободителя и защитника своей родины, а сама деятельность Ильи Муромца в исполнении русскоустыинских сказочников имеет скорее обыденно-бытовое, чем патриотическое значение.

Изменение былинных фактов, изложенных сказителями на свой лад, привели к стиранию в сказках РУ специфической былинной историчности. Как справедливо отмечала А. Астахова, «в большинстве сказок всякое историческое приурочение исчезло», так и в сказках РУ пересказы сюжета былины идут в традиционной форме, действия героя напоминают приключения странствующего богатыря, а сама сказка похожа на авантюрную сказку и представляет собой произвольное сцепление былинных сюжетов.

В то же время, основываясь на положения статьи Г. Л. Венедиктова об идейно-художественных принципах былин как отражении дофеодальной и феодальной эпохи, мы обнаружили средства эпической поэтики в сказках РУ, раскрывающие их идейное содержание. Первое – это гипербола, которая служит для раскрытия типического в рамках игнорирования внешних причинно-следственных связей («вдруг видит: по этой тропиночке к нему катится гора», «Ой, дедушко, – говорит, – их (перметы – *авт.*) можно онним мизинчиком принести»). Второе – это типологические повторы, обеспечивающие, по мнению Г. Венедиктова многосоставность былин, когда повторяется не кусок текста, но деяние, типологические однородное с уже совершенным [4, с. 85]. Данный признак, на наш взгляд, также перешел и на сказку: «жена стала беременная; и кобыла в хотоне стала брухатая», «дедушка, у тебя какая рухлишка в углу стоит... это какая чурочка у тебя лежит?».

Также сказкам РУ присущи такие идейно-художественные принципы, как постоянные эпитеты (калена стрела), метафорические сравнения (на матери груди руку положит – пятеницами запекается: такой богатырь), символизация и одушевление (конь [Ильи] на

суседко, дедушка, домовой. <...> *Хозяйка*, жена» [3, т. 4, 557].

1. «Ордынов решил на конец переменить квартиру. **Хозяйка его, очень бедная пожилая вдова и чиновница**¹, у которой он нанимал помещение, по непредвиденным обстоятельствам уехала из Петербурга куда-то в глушь» [4, 264].

2. «Ордынов оглянулся, и к нему **склонилось с приветливою и светлою, как солнце улыбкою, лицо красавицы хозяйки его**» [4, 275].

3. «**Моя хозяйка уехала из Петербурга.**

– Домна Саввишна? Неужели?.. Добрая, истинно благородная старушка!» [4, 285].

4. «Довези, добрый человек, **вот меня с хозяйшккой к своим в наше место**, лодку свою я отпустил, а вплавь пойти не умею» [4, 301].

5. «Садись, – сказал Алёша, а у меня вся душа изныла, как слышала я голос его. – **Садись и с хозяйшккой**; ветер для всех, а в моём терему и для вас будет место» [4, 301].

6. «Ордынов уже вышел из комнаты из комнаты на первый оклик её и едва понял, что он входит к хозяевам. Перед ним отворилась дверь, и **ясна, как солнце, заблестела ему улыбка чудной его хозяйки**» [4, 303].

7. «Я, впрочем, подробно расспрашивал этого честного человека, – начал он, – он мне говорил, что болезнь той женщины...»

Тут щекотливый Ярослав Ильич <...> быстро, вопросительным взглядом устремился на Мурина.

– **Да, хозяйки-то нашей...**» [4, 313].

8. «**Хозяйки, то есть бывшей хозяйки вашей**, я как-то право... ну, да! Она, видите ли, больная женщина» [4, 313].

9. «Я, то есть мы, сударь, ваше благородие, то есть **я примером сказать, да и хозяйка моя уж и как за вас бога молим**, – начал Мурина, обращаясь к Ордынову, <...> – да, сами знаете, сударь, она баба хворая, глупая, меня самого еле ноги носят...» [4, 313].

10. «Христос вас помилуй! Что мы, неверные, что ли какие? Пусть бы жил, кушал у нас наше яство мужицкое на здоровье, пусть бы лежал, – и слова бы не молвили б; да нечистый попутал, **хво-**

рый я человек, да и хозяйка моя хвора, – что будешь делать!» [4, 315].

11. «Да грех больно попутал, **хозяйка-то ишь моя нездорова! Ах, кабы не хозяйка!**» [4, 315].

Среди данных контекстов условно выделим 4 группы, отражающих различные смысловые пласты текста и, соответственно, разные значения лексемы *хозяйка*:

а) Контексты конкретно-реалистические (1, 3, 8). В них слово *хозяйка* обозначает «штрих-реалию из физиологического портрета столицы» [2, 167], связанную с петербургской системой найма «угла» «у каких-нибудь бедных жильцов» [2, 167]. Значения лексемы в контекстах: 'женщина, сдающая жилье внаём', 'жена или дочь хозяйна, сдающего жилье внаём'. 1 и 3 контексты принадлежат плану речи повествователя. 8 контекст – фрагмент реплики полицейского чиновника Ярослава Ильича, обращённой к Ордынову в разговоре, где также участвует Мурин. Ярослав Ильич, не знает наверняка, какие отношения связывают Катерину и Мурина. Отсюда и отенок неловкости в его интонации: «Хозяйки, то есть бывшей хозяйки вашей, я как-то право... ну, да!»

б) Контексты речи Катерины фольклорно-сказового характера из её рассказа Ордынову о своём прошлом (4, 5). В данных фрагментах говорится о встрече с Алешей – её «названным суженым», погибшим по вине Мурина. Героиня Достоевского передаёт реплики диалога Алёши и Мурина – двух соперников в борьбе за её сердце. В репликах звучит слово *хозяюшка*: «Довези, добрый человек, вот меня с хозяюшкой к своим в наше место» (Мурин); «Садись и с хозяюшкой; ветер для всех» (Алёша). Иносказательные реплики Мурина в контексте ситуации приобретают угрожающе-зловещий смысл. Прямо назвав Катерину «своей хозяюшкой», он даёт Алёше понять, что не уступит её. Безраздельно владея волей девушки, злодей Мурин, связанный с ней преступным прошлым, напомнил ей: «Катериночка, жемчужина моя многоценная! Помню я одну такую же ночь <...>. Хочу тебя так спроста спросить, не забыла ли ты? <...> как учил один молодец одну красну девицу волюшку свою похитить назад у немилова, – а?» [301]. Не сказав тогда против «своего слова» [301], Катери-

Тул. <i>Вытащил из тулу калену</i>	Колчан для стрел. стрелу.
Паужна. <i>Сар послал меня к тебе на вечернюю паужну.</i>	Легкий ранний ужин.
Доспеть. <i>Чего, товаришиши, доспелись?</i>	Изготовить, сделать, построить, устроить.
Джэ (междом.). <i>Джэ, пояхал.</i>	Так! Как! <i>Используется в значении усиления значения. Слово заимствовано из якутского языка (дьэ)</i>
Ласно. <i>«Ласно, наш Ильюшка идет».</i>	Вероятно, вроде, видимо.
Нни (частица). <i>Нни, часы исполнились, стала мучаться.</i>	Ну.
Увжа (ужа! ужате) <i>междом.</i> «Увжа, увжа, – говурит, – я еще таперя сытой, потом стану».	Выражает удивление в значении: «неужели?» «погодите!».
Чесать дрова. <i>«Ми, – говурит, – пойдём на эту стукотню, посмотрим, как чешут дрова».</i>	Рубить дрова.
Торока. (Тор. Торная дорога) <i>Ильюшенька соловья-разбойника хвачил живком и на лошадь привязал в торока.</i>	В дорогу (отпустил).
Молонья. <i>Громы стали грэмэть, молонья сверкать, и стало жемлятрясеньё.</i>	Молния

Приведенные слова и выражения раскрывают сказочный образ Ильи Муромца в соответствии с традициями локально-этнического повествования, как представителя уникальной русскоустынской культуры.

В то же время, несмотря на наличие в сказках РУ устойчивых черт сказок о былинных богатырях (последовательность событий,

вращения на родину, женитьбы. Здесь стоит отметить, что герой Киселева-Хуная (Илья-царевич), как сказали бы сами русскоустыинцы – «ходок» (соблазнитель женщин) – он и женится на царской дочери в награду за подвиг, и в город едет, не чтобы освободить его от Идолища, а на побывку к жене, и в конце с женой возвращается к родителям. В то время, образ героя «Сказки» Сказкина, наоборот, усиливает патриотическое звучание повествования и дополнен противопоставлением крестьянского богатыря Ильи придворным богатырям («Эх, богатыри могучие, трусливы вы, как зайцы, вам бы только пировать да бражничать, айдате со мной, едемте встречать силу татарску») [3, с. 327]. И если в «Сказке» Илья выступает в качестве в качестве заступника как земли Русской, так и богатырей (Алеси Поповича и Добрыни Никитича), то в сказках РУ Илья не сумел уберечь богатырей, с которыми встречал Соловья разбойника, от Идолища, и возвращается на родину уже единственным победителем.

Образ героя русскоустыинской сказки будет неполным без его дополнения деталями местного окружения. Обратившись к «Диалектному словарю Русского Устья» и «Словарю заимствований из аборигенных языков в русскоустыинском диалекте», составленных А. Г. Чикачевым, мы определили их значение [9, с. 216].

Урун. *Ильюшенька с уруна не встает, ходить не может.* Лежанка, нары, кровать. Слово заимствовано из якутского языка (орон).

Лабаз. *В этом городе как раз приехал Идол Поганый, и иде-лал лабаз.* Рухлишка (здесь). Настил, укрытие Ружьшишко.

Перметы. Предметы (вещи). Хотон. *И кобыла в хотоне стала бухастая.* Помещение для скота, пристроенное с севера к якутской юрте. Слово заимствовано из якутского языка.

Баит (баять) *Пришел свой шатер, баит.* Говорит, разговаривает.

на-хозяйшка, а по сути, рабыня Мурина, становится соучастницей убийства Алёши.

в) Контексты речи автора описательно-образного типа, в которых Хозяйка Катерина видится нам глазами страстно влюбленного в неё Ордынова (2, 6). Особый акцент делается на описании её улыбки: «к нему склонилось с приветливою и светлою, как солнце улыбкою, лицо красавицы хозяйки его»; «ясна, как солнце, заблестела ему улыбка чудной его хозяйки». Для Ордынова Катерина не просто хозяйка его души и сердца, в ней сосредоточено для него всё самое прекрасное, что может быть в женщине. С ней связаны все его надежды на взаимное счастье, на будущее. Он одержим ею, она его «владычица»: «Жизнь моя! – прошептал Ордынов, у которого зрение помутилось и дух занялся. – Радость моя! – <...> Я не знаю, не понимаю тебя, я не помню, что ты мне теперь говорила, разум тускнеет мой, сердце ноет в груди, владычица моя!..» [4, с. 291–292]; «Владычица моя!» – прошептал Ордынов, дрогнув всем телом» [4, с. 395].

В «Толковом словаре...» В.И. Даля «**Владычица** – «госпожа, повелительница, государыня; || Богоматерь» [3, т. 1, 213]. Второе сакрально-символическое значение слова *владычица* ('Богоматерь') реализуется в повести в одном из контекстов речи Катерины, обращённой к Ордынову: «Иной раз встаю в тёмную ночь и молюсь долго, по целым часам; <...>. Вся душа разрывается, словно распаяться всё тело хочет от слёз. <...> Тут я опять стану молиться, и молюсь, и молюсь до той поры, пока Владычица не посмотрит на меня с иконы любовнее» [4, 293 - 294].

г) Контексты речи Мурина (7, 9, 10, 11). 7 контекст – реплика Мурина, адресованная одновременно Ордынову и Ярославу Ильичу, в ней заметна ирония: «Да, хозяйки-то нашей...». Реплики Мурина, обращённые к Ордынову в этом разговоре троих, все насквозь ироничны, язвительность и издёвка в них скрываются за извинительно-угодливой интонацией, что видно только из более широкого контекста. Неоднократно повторяемое стариком сочетание *моя хозяйка*, очевидно, имеет здесь значение 'моя жена'.

Для более детального анализа концепта ХОЗЯЙКА используем другие контексты речи героев и, прежде всего, – Мурина.

Речь Мурина вообще и особенно в диалогах с Катериной имеет загадочно-иносказательный (символично-аллегорический) характер. Сам их союз изначально загадочен и необъясним для Ордынова и для окружающих. Лишь своим рассказом о прошлом Катерина приоткрывает Ордынову завесу тайны: «меня испортил злой человек, – он, погубитель мой!.. Я душу ему продала!» [4, 293].

Необходимо подчеркнуть, что душа и сердце Катерины, право на её любовь в устах разных мужчин трижды в тексте повести становятся предметом купли-продажи, своего рода товаром: «Я теперь сиротинушка, хозяин свой, и душа-то моя своя, не чужая, не продавал её никому, как иная, что память свою загасила, а сердце не покупать стать, даром отдам, да, видно дело оно наживное» (Алёша – Катерине, с. 300); «Знать заглох у купца товар, залежался, даром с рук отдаёт! А не продал бы своей волей вольною его тогда купец ниже своей цены, отлилась бы и вражья кровь, пролилась бы и кровь неповинная, да в придачу положил бы тот покупщик свою погибшую душеньку!» (Мурин – Катерине и Ордынову, с. 309); «Куплю ж я тебя, красота моя у купца твоего, коль тебе души моей надобно! Небось не зарезать ему!..» (Ордынов – Катерине, с. 310).

Перечислим некоторые номинации, которые использует Мурин при обращении к Катерине: «красна девица», «жемчужина моя многоценная», «царь-девица», голубица моя», ««птеник мой оперившийся, пташка моя вострепнувшаяся», «злая дочка», «дитя моё нежное, золотая головушка». Очевидно, что не только погубившая свою душу Катерина, находится в безграничной воле старика, принадлежит ему как хозяину душой и телом. И сам Мурин, великий грешник, колдун и чернокнижник, зависим от благосклонности своей «хозяйки», как влюбленный со всей силой поздней страсти старик может быть зависим от юной девушки. Катерина сама, когда ей это надо, – «хозяйка» Мурина: все её желания выполняются беспрекословно. «Я ведь ей не перечу ни в чём: птичья молока достану; птицу такую сам сделаю, коли нет такой птицы! <...> А перечить нельзя! слова молвить нельзя поперёк, коли хошь своё счастье сберечь» [4, 317], – говорит Мурин Ордынову.

В заключение остановимся ещё на двух контекстах речи Катерины, так или иначе раскрывающих характер их связи с Муриным,

беседует с ним, мило шутит, а потом расправляется с ним, так же скоро и как бы невзначай. Если у Киселева-Хуная былинная традиция как-то сохраняется (неприязнь главного героя к врагу, желание поскорее расправиться с ним), то у Шкулева-Микуня главный герой неспешно беседует с Идолищем, примеряет его «рухлишку». Несмотря на то, что узловые былинные моменты в сказках РУ сохранены (русскоустыинский Илья убивает врага «костыльком», балладный – «клюхою сорочинскою», взятой у странника и так далее), в отличие от той же «Сказки», где поединок Ильи с Идолищем («басурманином проклятым») тщательно описан и приукрашен, исследуемые сказки РУ обретают особое, уникальное звучание. В связи с этим, нельзя не прийти к выводу о высоком мастерстве сказителя – перевод повествования в диалог, особая ритмизация речи, иронический стиль – придают повествованию эмоциональную живость, уникальную образность, юмористическую окраску.

Исходя из анализа совпадения в «Сказке» и сказках РУ мотивов былинного сюжета «Илья Муромец и сын» можно заключить, что сюжет раскрыт только в одной из них – в сказке «Про Илью» Н. Г. Шкулева-Микуня. Но при этом сюжет изложен в сокращении, с опущением многих былинных деталей, в том числе биографических сведений о сыне Ильи Муромца, а мотив радости от встречи героя с сыном раскрыт сжато, не эмоционально.

Помимо былинных сюжетов, закономерно рассматривать особенности сказок РУ с точки зрения изображения образа главного героя как защитника родной земли и народа от иноземных захватчиков, а также степени раскрытия идейного замысла былинного эпоса в зависимости от характера военных приключений богатыря и осознания им конечной цели борьбы [1, с. 20].

Анализ образа главного героя на примере сказок «Шветогор-богатырь» и «Про Илью» показал, что в нем воплотились такие черты русского богатыря, как православная вера («с нами идешь [на] пару воевать?») – «Если Соловей-разбойник не православной, то обязательно иду»), боевой дух, стремление одолеть противника. При этом русскоустыинский образ Ильи Муромца утратил свою былинную мощь и снизошел до уровня походов героя, дружелюбного общения с товарищами и даже неприятелем и после успешного воз-

мифологии – антропоморфным чудовищам из «иног» мира, как, например, абаасы в якутских олонхо, богатырей Эрлика в алтайских сказаниях и других. [2, с. 501]. Былинный образ Идолища устрасает («А голова-то у Идолища как пивной котел / А между носом глаза нонь да калена стрела/ Да в плечах-то Идолище все коса сажень...//»). Мотив «Илья и Идолище», как и сам образ идолища в русскоустыинских сказках отражен по-особенному. Несмотря на то, что в образе его не раскрыта вся мощь, именно данный мотив, на наш взгляд, раскрывает самобытный русскоустыинский менталитет. Для этого приведем в пример диалог Ильи и Идолища:

«Шветогор-богатыр» (№ 20)
(исп. С.П. Киселев-Хунай)

«Здравствуй, Идол Поганый! Ну, что же, Идол Поганый, чего ти прияхал суды?» – «А я, – говорит, – говорит прияхал: сватаю у сара дочь». «А как он, – говорит, – чибе дает али как?» – «Ну, – говорит, – день дает и день не дает совшем». – «А ти, – говорит, – огалдашь, так и жену шьешь» – «И, – он говорит, не будешь широк в перьях» ... «А чего, – говорит, – Идолище Поганое, у чибякакой тут костылек стоит?» – «А вот, – говорит, – у сара бул сын, его имо Великан, это он меня костыльком подарил». «А какво було би тебе этим костыльком стегнуть» – говорит Ильюша. Ильюша хватил этот костылек, стегнул его по голове, и голова отлетела. Джэ, убил».

Из примера видно, что для главного героя Идолище не представляется каким-то страшным, опасным. Илья по-приятельски

«Про Илью» (№ 56)
(исп. Н.Г. Шкулев-Микуня)

«Здравствуй, дедушка, – говорит. «Здравствуй, миленькой», – говорит. «Сар, – говорит, меня послал к тебе на вечернюю паужну». Он к нему испоткнулся: «Хо-хо, – говорит, – я еще сыт» ... – Дедушка, – говорит, – это какая чурочка у тебя лежит? Это, – говорит, костылек великант подарил. – Много ли тягости? – говорит. Девяносто пудов. – Дай-ко, дедушко, я – говорит, – подыму ли? – Ну, подыми, – говорит. ... – Дедушка, – говорит, – щельгой-то, – говорит, – щелкнуть? Он к нему говорит: «Смеешься ли, дядюшка?» Его через, да и железной проводил через.

природу её власти над ним, а значит, и – её рабства. Один из них – часть реплики, обращённой к Ордынову: «А то мне горько и рвёт моё сердце, что я рабыня его опозоренная, что позор и стыд мой, самой бесстыдной мне люб, что любо жадному сердцу и вспоминать своё горе, словно радость и счастье, – в том моё горе, что нет силы в нём и нет гнева за обиду свою!..» [4, 299]. Другой фрагмент – из её реплики, адресованной Мурину: «Наливай же свою чару, старина! Выпей за счастье твоей дочки любезной, рабыни твоей тихой, покорной, как впервинки была, как с тобой спозналась» [4, 306]. По-мнению И.И. Евлампиева, «Катерина сама отдается ему, полностью подчиняет ему свою волю, лишает себя свободы, поскольку признает его *высшим человеком*, подчинение которому для нее и есть высшее счастье» [5, 29].

Нам представляется, что сущность «подпольного» вакханического начала в натуре Катерины, её зависимости от чувственной стороны любви наиболее ярко выражена в словах Мурина, впервые задевшего в ней эту страстность и чувственность: «Пусть и ещё скажу, поколдую: кто полюбит тебя, тому и в рабыни пойдёшь, сама волюшку свяжешь, в заклад отдашь, да уж и назад не возьмёшь; в пору времени разлюбить не сумеешь; положишь зерно, а губитель твой возьмёт назад целым колосом!» [4, с. 309].

Не случайно старик называет Катерину «слабым сердцем» [4, 308], а себя – «крепким сердцем» [4, 308], «железным сердцем» [4, 308], хозяином, имеющим право распоряжаться не только своей судьбой, но и судьбой девушки.

Выделенные нами типы контекстов, содержащие лексему *хозяйка*, позволяют определить соответствующие им уровни репрезентации концепта ХОЗЯЙКА в тексте повести: конкретно-реалистический, фольклорно-сказовый, описательно-образный, символично-аллегорический. На каждом из этих уровней слово *хозяйка* реализует узальные либо контекстуальные (в зависимости от уровня) значения.

Таким образом, в результате анализа рассмотренных контекстов назовём основные смысловые составляющие исследуемого текстового концепта: «хозяйка», «хозяйюшка», «красавица хозяйка», «чудная хозяйка», «царь-девица», «рабыня», «рабыня

опозоренная», «рабыня тихая, покорная», «дочка любезная», «злая дочка», «слабое сердце». В этом ряду отчетливо прослеживаются синонимические и антонимические отношения.

Дополним наш анализ кратким этимологическим комментарием. Корень *-хоз-* восходит к персидскому *ходча, ходжа, хадже* – господин [8, 1382], [10, 346]. Следовательно, ещё одна составляющая концепта ХОЗЯЙКА, не выраженная в тексте эксплицитно, – «госпожа».

Итак, концепт ХОЗЯЙКА в одноимённой повести Ф.М. Достоевского был рассмотрен нами в аспекте вербальных контекстных репрезентаций. Образ Хозяйки, юной Катерины, – символ соблазнительной девственности и развращённой духовной чистоты. Тем удивительней и чудесней проявляется в этом образе православное начало, как на иконе, явленное нам, творческим вдохновением Достоевского.

Примечание

1. Жирным шрифтом в контекстах (1–11) нами выделено слово хозяйка и его ближайшее словесное окружение.

Список использованных источников

1. Болотов, В.И. Потенция и когнитивная лингвистика / В.И. Болотов // Вопросы языкознания. – 2008. – № 2. – С. 82 – 96.
2. Владимирцев, В.П. Хозяйка / В.П. Владимирцев // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / Сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. – СПб.: Изд-во «Пушкинский дом». – 2008. – С. 185-189.
3. Даль, В.И. Словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В.И. Даль. – М.: ТЕРРА, – 1995.
4. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений в 30т: Т. 1. Бедные люди. Повести и рассказы / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1972. – 520с.
5. Евлампиев И.И. Первый опыт религиозно-философских исканий в творчестве Достоевского: Повесть «Хозяйка» / И.И. Евлампиев // Достоевский и мировая культура. Альманах № 27. Гл. ред. К.А. Степанян. – СПб.: «Серебряный век», 2010. – С. 21 – 39.

Изученные нами примеры совпадений мотивов сюжета «Илья и Святогор» также демонстрируют различную степень подчинения былинного материала сказочному. Сюжет об одном из самых загадочных в русском эпосе персонаже Святогоре, как представителе поколения богатырей-великанов, не участвующих в событиях эпической истории Киевской Руси и обреченных на гибель, в сказках РУ раскрыт более полно, чем предыдущие сюжеты, но есть и недостающие элементы. К примеру, это мотив сумочки «скоморошной», значение которой, по мнению исследователя В. Я. Проппа, в том, что «она заключает в себе особую земную силу, овладеть которой можно лишь посредством сознательной человеческой деятельности» [5 :167]. По сути, Святогор терпит крушение в столкновении с «тягой земли». В былине, как и в «Сказке» герой объясняет Илье Муромцу, почему он перестал ездить по земле русской. В сказке С.П. Киселева-Хуная «Шветогор-богатыр» этот мотив присутствует в измененном виде (Святогор поднимает не сумку, а стариковы «перметы» (предметы – *авт.*)), в сказке «Про Илью» данный мотив опущен. Встреча Святогора с Ильей в былине также символична: она имеет значение перехода силы тяжеловеса-великана в силу богатырскую, более разумную, овладеть которой можно посредством сознательной человеческой деятельности. Дружба богатырей предопределена замыслом былины носит характер предназначения свыше. В «Сказке» сказитель «смягчил» мотив столкновения героев и избежал поединка между ними, перейдя к мотиву дружбы. В сказках РУ богатыри также быстро братаются, но при этом становятся скорее хорошими приятелями, чем друзьями, что особенно прослеживается в сказке «Про Илью». Мотив встречи героя со «своим» гробом как отражение идеи неотвратимости предстоящей гибели, в сказках РУ имеет бытовое значение.

При анализе совпадений мотивов былинного сюжета «Илья и Идолище» в «Сказке» и сказках РУ, нельзя не привести мнение историка Б. Н. Путилова, отмечавшего, что идолище – это типичный персонаж былины, чей собирательный образ имеет значение предводителя татарского войска. По мнению исследователя, имя, внешность, прозорливость и другие детали в описании Идолища позволяют возводить его даже к персонажам архаического эпоса и

стал помогать им, смысл родительского благословения также утрачен.

Сюжет «Илья и Соловей», по замечанию историка Б. Н. Путилова, занимает центральное место в цикле былин об Илье Муромце [2, с. 499]. В ней воспеваются один из главных воинских подвигов богатыря и описывается вхождение в состав киевского богатырства. В сказках РУ сюжет практически не передает значимости идейного замысла былины. Имеющие устойчивое поэтическое значение в русском героическом эпосе речка Смородинка, как река жизни, крест Леонидов, как священное место остановок богатырей во время странствий, в сказках не упомянуты, смысл нарушения заповеди Ильи не обнажать меч перед поединком не раскрыт. Повествование «Сказки» раскрывает сюжет былины наиболее полно – хотя в ней также отсутствуют мотивы креста Леонидова и реки Смородинки.

Образ Соловья-разбойника, типичного персонажа, соединяющего в себе черты фантастической птицы, чудовища и человека, выступающего в былине как образ врага Киевского государства, в сказках РУ описан поверхностно. Мотив встречи с Соловьем-разбойником, который по замечанию А. Астаховой, в большинстве сказок традиционен: лес, дубы, свист, испуг коня, в сказках РУ потерян. Русскоустыинские сказочники, в отличие от сказителя «Сказки», опустили и эпизоды одоления зятьев врага, и встречу главного героя с князем Владимиром. Куликово поле – обязательный «атрибут» былинных сюжетов с устойчивым значением места казни, отсутствует как в «Сказке», так и в сказках РУ. Мотив одоления Соловья-разбойника как подвиг над врагом, препятствующим объединению русских земель, в «Сказке» передан в большей степени, в сказках РУ он выглядит как обычная расправа над насильником.

Такое построение текста не только искажает смысл былины, но и принижает статус героя-освободителя. В связи с этим, нельзя не согласиться с исследователями русскоустыинской сказки, что «при переходе в повесть эпическая мощь богатырства снизилась до походов обычного сказочного героя, а многие эпизоды просто выпали из повествования» [7, с. 308].

6. Колесов В.В. Концепт культуры: образ, понятие, символ // В.В. Колесов / Слово и дело. Из истории русских слов. - СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2004. – 703 с.

7. Словарь языка Достоевского. Идеоглоссарий /Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова; гл. ред. чл.-корр. РАН Ю.Н. Краулов. – М.: Азбуковник, 2008. – 963с.

8. Срезневский, И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 3 [Электронный ресурс] / И.И. Срезневский. Санкт-Петербург: Императорская Академия наук, 1912. – <http://www.biblioclub.ru/book/39820/>

9. Чернейко, Л.О. Концепт и дискурс: pro et contra / Л.О. Чернейко // Русский язык: исторические судьбы и современность: IV Международный конгресс исследователей русского языка (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова): Труды и материалы. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. – С. 277 - 279.

10. Черных, П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. Т.2 / П.Я. Черных. – М.: Русс. яз., 1999. – 560 с.

CONCEPT *HOSTE*

IN A SIMPLE-TIME TAPE F.M. DOSTOYEVSKY

Baturina Evgenia Nikolaevna,

Specialist-linguist for the Organizational Directorate of the Office of the Governor of the Government of the Jewish Autonomous Region, Candidate of Philology, Associate Professor, e-mail: murzilka240163@mail.ru

In the article there has been made an effort to analyze the contexts having the lexeme landlady, its derivatives, the synonyms and antonyms in the in Fyodor Dostoyevsky's novel The Landlady. These contexts, to our mind, are considered to be the verbal representations of according concept in this belles-lettres text of the writer.

Keywords: *concept, context, verbal representations*

References

1. Bolotov, V.I. Potebnaya i kognitivnaya lingvistika / V.I. Bolotov // *Voprosy yazykoznaneya*. – 2008. – № 2. – S. 82 – 96.
2. Vladimirtsev, V.P. Khozyayka / V.P. Vladimirtsev // *Dostoyevskiy: Sochineniya, pis'ma, dokumenty: Slovar'-spravochnik* / Sost. i nauch. red. G.K. Shchennikov, B.N. Tikhomirov. – SPb.: Izd-vo «Pushkinskiy dom». – 2008. – S. 185-189.
3. Dal', V.I. Slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka: V 4 t. / V.I. Dal'. – M.: TERRA, – 1995.
4. Dostoyevskiy, F. M. Polnoye sobraniye sochineniy v 30t: T. 1. Bednyye lyudi. Povesti i rasskazy / F.M. Dostoyevskiy. – L.: Nauka, 1972. – 520s.
5. Yevlampiyev I.I. Pervyy opyt religiozno-filosofskikh iskanii v tvorchestve Dostoyevskogo: Povest' «Khozyayka» / I.I. Yevlampiyev // *Dostoyevskiy i mirovaya kul'tura. Al'manakh № 27*. Gl. red. K.A. Stepanyan. – SPb.: «Serebryanyy vek», 2010. – S. 21 – 39.
6. Kolesov V.V. Kontsept kul'tury: obraz, ponyatiye, simvol // V.V. Kolesov / *Slovo i delo. Iz istorii russkikh slov.* - SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2004. – 703 s.
7. Slovar' yazyka Dostoyevskogo. Ideoglossariy / Rossiyskaya akademiya nauk. In-t rus. yaz. im. V.V. Vinogradova; gl. red. chl.-korr. RAN YU.N. Kraulov. – M.: Azbukovnik, 2008. – 963s.
8. Sreznevskiy, I.I. Materialy dlya slovary drevnerusskogo yazyka po pis'mennym pamyatnikam. T. 3 [Elektronnyy resurs] / I.I. Sreznevskiy. Sankt-Peterburg: Imperatorskaya Akademiya nauk, 1912. – < <http://www.biblioclub.ru/book/39820/> >
9. Cherneyko, L.O. Kontsept i diskurs: pro et contra / L.O. Cherneyko // *Russkiy yazyk: istoricheskiye sud'by i sovremennost': IV Mezhdunarodnyy kongress issledovateley russkogo yazyka (Moskva, MGU im. M.V. Lomonosova): Trudy i materialy*. – M.: Izd-vo Mosk. un-ta, 2009. – S. 277 - 279.
10. Chernykh, P.YA. Istoriko-etimologicheskyy slovar' sovremennogo russkogo yazyka: V 2 t. T.2 / P.YA. Chernykh. – M.: Russ. yaz., 1999. – 560 s.

мом эпосе, составляют главную основу сказок об Илье Муромце [1, с. 16]. В ходе изучения русскоустьинских сказок, мы обнаружили, что в них отражены мотивы только пяти сюжетов цикла былин об Илье Муромце: «Исцеление Ильи», «Илья и Соловей», «Илья и Святогор», «Илья и Идолище», «Илья Муромец и сын».

Для проведения сравнительно-сопоставительного анализа сказок Русского Устья с былинным и сказочным эпосом мы обратились к сборнику былин из серии «Библиотека поэта» под редакцией Б. Н. Путилова (1986 г.) и «Сказке-былине про Илью Молодца» в исполнении М. А. Сказкина (№ 57), размещенной в издании Академии наук СССР «Литературные памятники» под названием «Илья Муромец» под редакцией Д. С. Лихачева (1958 г.).

Опираясь на теоретические работы Б. Н. Путилова, В. Я. Проппа и А. М. Астаховой, мы выделили совпадения мотивов сюжетов былинного сказания и сказочного повествования в «Сказке-былине об Илье Муромце» (далее – «Сказка») и сказках Русского Устья (далее – сказки РУ).

Сюжет об исцелении Ильи Муромца в цикле посвященных ему былин раскрывает биографию богатыря. В сказочных повествованиях темы чудесного избавления, наделения героя богатырской силой, обретения им боевого коня и снаряжения как неотъемлемая традиция былинного сюжета видоизменены. Соотнеся отражения мотивов сюжета былины в «Сказке» и сказках РУ, мы пришли к выводу, что многие мотивы в сказках РУ опущены. Искажение в передаче былинных фактов приводит к тому, что русскоустьинская сказка, в отличие от «Сказки» звучит уже по-новому. Главный герой предстает перед читателем как сын царя. Исцеление от недуга Ильи происходит более естественно: не повелением старцев (посланников неведомых сил), как в былине, а испытанием им воды. В сказке «Про Илью» этот мотив отсутствует. Кроме этого, дарение боевого коня в сказках РУ имеет не христианско-религиозное, как в былине и «Сказке», а бытовое значение. Если мотив дарения доспехов в «Сказке» обрел новое звучание, то русскоустьинскими сказителями он опущен. Также сказки РУ не раскрывают биографии героя – откуда он родом, каким трудом занимались родители, как Илья

ру сказки». Третий тип – это «некоторые рассказы о богатырях, близкие к типу преданий и легенд, встречающиеся в иноязычном фольклоре» [1, с. 4].

Определяя понятие русских народных сказок о былинных богатырях, А. Астахова подчеркивала, что они возникали либо в результате разложения былины, разрушения ее классической стихотворной напевной формы, либо под воздействием сказок, распространяемых в лубочных изданиях, представляющих из себя картинку с текстом или тексты с картинками. При этом, если жанровыми атрибутами лубочной сказки являются «повествовательность, рассказ с целью развлечения, фантастическое содержание», то сказка о былинных героях, это «прозаические переложения былинного сюжета, с различной степенью точности отражающие содержание бытовавшей некогда былины» [6, с. 157]. Как отмечала А. Астахова, «сказки об Илье Муромце отличаются друг от друга и сюжетным составом, и разным сочетанием использованных сюжетов, и особенностями их пересказа, подвергаясь общему закону вариативности произведений народно-поэтического творчества» [1, с. 8]. Имеются случаи прикрепления к имени Ильи Муромца сюжетов героической сказки и без объединения их с былинными. Так, при изучении данного явления в национальном фольклоре, исследователь обнаружила, что в якутский фольклор сказка об Илье Муромце проникла благодаря фольклористу И. А. Худякову, записавшем пересказ сюжета «Алеша Попович и Тугарин», который в местной интерпретации звучит как «Смерть Тамарович». В ней Смерть Тамарович пытается на пиру дважды убить Алешу Поповича, но на том пиру присутствует и Илья Муромец. После победы они братаются и в дальнейшем совместно одолевают железные и огненные войска, принадлежавшие прекрасной царь-девице, на которой впоследствии Алеша женится, а Илья гуляет на его свадьбе. В некоторых сказках, отмечает А. Астахова, эпизод исцеления Ильи приобретает легендарно-религиозный оттенок: целителями оказываются ангел или Христос, существуют сказки легендарного характера, в которых Илья-богатырь смешан с Илей-пророком [1, с. 9].

Былинные сюжеты, как отмечала исследователь А. Астахова, использованные в разной степени близости к их разработке в са-

РУССКАЯ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

УДК 821.161.1:81'442:82-9(063)

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ АНТИУТОПИЧЕСКИХ РОМАНОВ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Извекова Инна Юрьевна,

*аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного
литературоведения ОО ВПО «Горловский институт
иностраных языков» Горловка, ДНР,
e-mail: just.12.me@mail.ru*

Проблема познания сути антиутопии не раз становилась предметом научных исследований. Целью данной работы является рассмотрение основных типологий антиутопических романов и, в частности, приемов, к которым прибегают авторы при построении композиции и выстраивании сюжета произведений антиутопического жанра. В ходе анализа мы пришли к выводу, что основными приемами, которые помогают достоверно показать мир антиутопии, являются саспенс, изображение возрождения жизни уцелевших людей после глобальных катастроф, описание утопического общества как антиутопического и создание искусственного разума, который посредством механизации приводит к тотальному доминированию техники над человеком.

Ключевые слова: антиутопия, типология, прием, сюжет.

Антиутопия – особый жанр, обладающий своей спецификой, исследованием которого занимаются многие современные литературоведы. В российском литературоведении к данному жанру обращаются Н. Арсентьева, А. Бегалиева, Б. Ланин, Т. Чернышева, Е. Брандис, В. Гаков, А. Братиков, Л. Геллер, В. Чаликова и другие. Наибольший интерес для ученых представляет вопрос определения признаков жанра антиутопии. На основе анализа литературных материалов исследователь Г. И. Гельмель [1] выделила следующие признаки жанра антиутопии: время в антиутопии существует по своим особым законам; географическое пространство текста является замкнутым; государственный строй, как правило, представляет собой тоталитарную форму и систему управления; человек полностью морально поработан государством; главный герой, в большинстве своем, пытается восстать либо восстает против существующего режима и системы; в антиутопическом государстве существует свой особый язык; уничтожается историческое и культурное наследие; основные события происходят в будущем после какого-либо катаклизма, чаще всего вызванного войной либо техногенной катастрофой.

Для наилучшего понимания особенностей поэтики, построения композиции и выстраивания сюжета произведений антиутопического жанра, необходимо проанализировать разнообразие затронутых проблем, используемых авторами при создании антиутопий. Мы обратили внимание, что, как правило, в основе существующих типологий антиутопий выделяются несколько универсальных признаков жанра.

Так, одним из универсальных признаков является особенная тематика и проблематика произведений антиутопического жанра. Наиболее часто авторы антиутопий при написании текста используют прием градационного нагнетания, а именно, «саспенс» (англ. *suspense* – неопределенность, беспокойство, тревога ожидания). Данный прием делает акцент на негативных чертах современного общества, в результате чего получившаяся реальность показывается читателю как альтернативная действительность при плохом развитии событий, либо как определенная модель общества будущего.

экспедиции в село Русское Устье записал этнограф Д. Д. Травин [7, с. 315].

Цель нашего исследования: изучить мотивные связи, героев и язык в сказках русских арктических старожилов.

Для ее достижения были поставлены следующие задачи:

1. выявить совпадения былинных и сказочных мотивов в русскоустыинских сказках;
2. определить особенности образа главного героя в сказках Русского Устья;
3. изучить языковые особенности в сказках русских арктических старожилов;
4. исследовать степень раскрытия идейного замысла в сказках русских арктических старожилов;

Методологической базой исследования являются описательный, сравнительно-сопоставительный подходы.

Термин «былина» имеет искусственное, книжное происхождение. По словам Б. Н. Путилова, он был внедрен в литературный обиход в 40-е годы XX века, после неверного истолкования одного из фрагментов текста «Слова о полку Игореве» и стал использоваться в значении «быль», или «правдивая история» [2, с. 5]. Как отмечает исследователь по фольклору В. Я. Пропп, наиболее важным, решающими признаками былинного эпоса являются героический характер его содержания, а также то, что он слагается из песен, предназначенных для музыкального исполнения [5, с. 5–6].

Трансформации былин в фольклоре представлены в разных жанрах – прозаических пересказах, сказаниях о богатырях, быличках и сказках о героях былинного эпоса (богатырских сказках). Вопрос изучения народных сказок о богатырях широко изучала исследователь А. М. Астахова. Автор труда «Народные сказки о богатырях русского эпоса» выделила типы таких трансформаций. Первый – это побывальщина, или «устные рассказы, в которых ощущается еще крепкая связь с былиной и по содержанию, и по стилю, хотя они и утратили не только напев, но и стихотворную структуру» [1, с. 3]. Второй тип – рассказы о богатырях, которые «сохраняют связь с былиной только в содержании сюжета в целом или в содержании отдельных его эпизодов, весь стиль полностью соответствует жан-

«...родился мальчик. Взяли его, окрестили, по имени дали Ильюшенька...», – гласит отрывок из сказки русских арктических старожилов, посвященной подвигам богатыря Ильи-Муромца «Шветогор-богатыр» [6, с. 104]. Как звучит сказка русских арктических старожилов на былинный сюжет? Что взято из эпоса и как использовано для построения повествования? Соотносится ли содержание сказки с идеологией эпоса?

Обратившись к истории изучения данного вопроса, было выявлено, что в записях и публикациях сказок об Илье Муромце существует немного. Так, фольклорист В. Ф. Миллер, давший в конце 1890-х годов обзор всех известных ему сказок об Илье Муромце, насчитывал всего 20, из которых почти поровну составили русские, белорусские, украинские. К началу прошлого века таких сказок насчитывалось чуть более ста, они хранятся в фондах республик и областей бывшего Советского Союза [6, с. 157].

Актуальность выбранной темы подтверждают слова исследователя первой половины XX века А. М. Астаховой о том, что сказки, сложенные на основе былинных сюжетов, с былинными богатырями в качестве действующих лиц ранее не изучались специально, с целью раскрытия их идейно-художественной природы [6, с. 155]. Считаем, что и сегодня изучение сказок о героях былинного эпоса представляет интерес по той уже причине, что они широко известны не только среди русского населения, но и среди представителей иных языковых групп, в том числе северным народам.

Среди фольклорных произведений индигирских сказочников, размещенных в монографии Института русской литературы (Пушкинский Дом) «Фольклор Русского Устья» мы обнаружили две сказки о русском богатыре Илье Муромце. Это упомянутая выше «Шветогор-богатыр» (№ 20), записанная со слов русско-устыинского сказителя С. П. Киселева-Хуная в 1946 году исследователем Н. А. Габышевым, одним из участников экспедиции, предпринятой Научно-исследовательским институтом языка, литературы и истории при СНК Якутской АССР в 1946 году под руководством Т. А. Шуба [6, с. 308]. Вторая сказка – «Про Илью» (№ 56) – в исполнении «неграмотного человека, бывалого» Н. Г. Шкулева-Микуни, в 30-х годах прошлого века в ходе

К подобному приему прибегает писательница Е. Чудинова в романе-антиутопии «Мечеть Парижской Богоматери» [5]. Автор создает альтернативную модель будущего Европы, власть в которой захватили мусульманские иммигранты. Что интересно, на сегодняшний момент можно с уверенностью говорить, что этот роман, в некоторой степени, предвосхитил события будущего и огромный приток иммигрантов мусульманского вероисповедания в Европу, а именно во Францию. События в произведении происходят в 2048, что, несомненно, является отсылкой к роману Дж. Оруэлла «1984».

Тематика данного антиутопического произведения связана с мировой проблемой миграционного процесса. Автор изображает страшную модель будущего, чей образ является своего рода предупреждением, попыткой избежать надвигающейся на Европу миграционной угрозы, которая впоследствии пошатнет власть и общество. Посредством текста романа автор призывает читателя и, в первую очередь, христианина противостоять деструктивным последствиям экстремизма.

Второй, не менее популярный прием, к которому прибегают авторы антиутопий во время выстраивания сюжета произведения – это возрождение и обустройство жизни уцелевших людей после глобальных катастроф. К подобному типу антиутопии относится роман Т. Толстой «Кысь», в котором после глобальной катастрофы, вызванной войной, полностью погибла материальная культура и, частично, – духовная. Люди после апокалипсиса тоже изменились: разделились на «прежних» (носителей старой культуры), «новых» (родившихся после апокалипсиса, пытающихся создавать нечто новое) и «мутантов» (на которых непосредственно отразился апокалипсис, затронув их здоровье, ум и личность, превратив их в других людей).

Как и любое постапокалиптическое общество, социум в повествовании находится в стадии регресса. В то же время, низкий уровень культуры настоящего перемешан с высоким уровнем культуры прошлого: герои романа живут в простых избах, голодают, питаются мышами и репой, лишь недавно изобрели колесо и только учатся искусству самостоятельной добычи огня. Тем не менее, у них в

какой-то степени сохранилась письменность и поддерживается определенный государственный порядок, который, однако, извращен донельзя: «Есть у нас малые мурзы, а Федор Кузьмич, – слава ему, – Набольший Мурза, долгих лет ему жизни. Кто сани измыслил? Федор Кузьмич. Кто колесо из дерева резать догадался? Федор Кузьмич. Научил каменные горшки долбить, мышей ловить да суп варить. Дал нам счет и письмо, буквы большие и малые, научил бересту рвать, книги шить, из болотной ржавы чернила варить, палочки для письма расщеплять и в те чернила макать» [3, с. 5].

Третьим приемом является изображение утопического общества как антиутопического. Например, из уже существующих «проектов»: теократии, общества разума, коммунизма, социального рая и прочих, создаются несуществующие с помощью перестановки акцентов, манипулирования словами. Наиболее ярким примером такого произведения является роман В. Войновича «Москва 2042», в котором до абсурда доведена структура социалистического марксистского общества, утрировано представлено его будущее.

Подобный вариант будущего показан в романе П. Крусанова «Укус ангела». Произведение повествует об истории блистательного воцарения священного императора в лице некоего Ивана Некитаева, который узурпирует власть и создает свои законы, нормы и правила. Написанное в стиле магического реализма повествование о Российской империи, в которой к власти после умершего восемнадцатилетнего правителя приходит никому неизвестный метис, в жилах которого течет русско-китайская кровь, воплощает в себе историю судеб двух крупнейших и могущественных евразийских империй и изображает как под воздействием цепочки обстоятельств ломаются и меняются судьбы всего человечества.

Книга, на первый взгляд, написана как типичный классический роман. Но сюжет произведения аллегоричен, что затрудняет его осмысление для неподготовленного читателя, поскольку текст создан в духе современной постмодернистской прозы, так как текстовое поле насквозь пронизано намеками и аллюзиями.

Четвертым популярным сюжетным вариантом, к которому прибегают писатели-антиутописты, является изображение так назы-

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

УДК 82.09

БЫЛИНА О РУССКОМ БОГАТЫРЕ ИЛЬЕ МУРОМЦЕ И СКАЗКИ РУССКИХ АРКТИЧЕСКИХ СТАРОЖИЛОВ: МОТИВНЫЕ СВЯЗИ, ГЕРОИ, ЯЗЫК

Агафонова Елена Владимировна,

*магистрант 2 года обучения кафедры «Русская литература
XX века и теория литературы» Северо-Восточного
федерального университета им. М. К. Аммосова,
e-mail: lenabarmina@yandex.ru*

В статье исследуются сказки русских арктических старожилов о былинном богатыре Илье Муромце в сравнении с циклом былин и русской народной сказкой о былинном герое. Выявлены особенности сказок Русского Устья по их сюжетному составу, исследуется степень раскрытия идейного замысла былины в русской народной сказке и сказках русских арктических старожилов. В ходе исследования автор статьи приходит к выводу о превосходстве в сказках Русского Устья локально-этнических особенностей над социальными нормами и демократическими традициями былинного эпоса и сказок о былинных богатырях.

Ключевые слова: *былина, сказка о героях былинного эпоса, сказки Русского Устья.*

TO THE QUESTION OF THE TYPOLOGY
OF DYSTOPIAN NOVELS
IN MODERN RUSSIAN LITERATURE

Izvekova Inna Yuryevna,

*Postgraduate Student, Department of World Literature and
Comparative Literary Studies, Gorlovka Institute of Foreign
Languages Gorlovka, DNR,
tel.: (06242) 4-65-89, e-mail: just.12.me@mail.ru*

The problem of cognition the essence of dystopia more than once became the subject of scientific research. The purpose of this work is to consider the main typologies of dystopian novels and the techniques used by the authors in constructing the composition and building the plot of the works of the dystopian genre. During the analysis, we came to the conclusion that the basic techniques that help to reliably show the dystopian world are suspense, the description of the rebirth of surviving people after global catastrophes, the description of an utopian society as dystopian, and the creation of an artificial mind that, through mechanical engineering by humanity.

Keywords: *dystopia, typology, reception, story.*

References

1. Gel'mel' G. I. *Sovremennaya antiutopiya: osobennosti zhanra // Massovaya kommunikatsiya v sovremennom mire: vyzovy i perspektivy. Kursk : Universitetskaya kniga. 2014. S. 35–37.*
2. Lukashenok I. D. *Antiutopiya kak sotsiokul'turnyy fenomen nachala XXI veka // Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik. 2010. № 4. Tom I (Gumanitarnyye nauki). S. 286 – 288.*
3. Pelevin V. O. *S.N.U.F.F. M.: Eksmo, 2015. 512 s.*
4. Tolstaya T. N. *Kys'. M.: Eksmo, 2003. 320 s.*
5. Chudinova Ye. *Mechet' Parizhskoy Bogomateri. M.: Yauza, 2005. 286 s.*
6. Chuprinin S. *Russkaya literatura segodnya: Zhizn' po ponyatiyam. M.: Vremya, 2007. 574 s.*

ваемого искусственного разума, который посредством механизации приводит к тотальному доминированию техники над человеком.

В 2011 году в свет выходит роман В. Пелевина «S.N.U.F.F.», посвященный зависимости человечества от виртуального мира, сексу с роботами, тесной взаимосвязи войны со средствами массовой информации и всепоглощающему проникновению иностранных слов в русский язык. Писатель с безжалостной иронией представляет читателю возможность узнать на страницах книги самого себя и мировой социум.

Действие разворачивается примерно через пятьсот лет от Рождества Христова в условиях политически разрозненного мира: распалась Америка («Америца») и Китай («Цхина»), некогда возвышавшиеся над миром великие страны. Время Древних Фильмов прошло, теперь на планете царит эпоха мувизма (от англ. *movie* – кино, фильм). Настала Эра Насыщения, «...когда практически не меняются технологии и языки, человеческие и машинные, ибо исчерпан экономический и культурный смысл прогресса» [3, с. 76].

Художественное пространство романа представляет собой два мира. Нижний – Уркаина, образовавшаяся на месте уничтоженного ядерным взрывом поселения офшарного (элитного) народа позднего века и населенная теперь орками (или урками): народом простым и глуповатым: «В оркских деревнях до сих пор приходят в религиозный ужас при виде СВЧ-печек. Им непонятно, как это так – огня нет, гамбургер никто не трогает, а он становится все горячее и горячее» [3, с. 20]. Всю жизнь орки мечтают попасть в элитный верхний мир. Этот мир называется Офшаром (или Бизантиумом, сокращенно Биг Биз), он населен людьми и представляет собой, собственно, шар, парящий над Уркаиной. Там правит либерализм и «демократура», среди кино и ресторанов обустроена технически комфортная жизнь, а за окнами иллюминационный вид на Лондон и Биг Бен.

В. Пелевин любит вплетать в сюжет вымышленных фантастических существ. Образ орка популярен в литературе, а в настоящее время особенно часто встречается в компьютерных играх. Этих существ, в произведении из жанра фэнтэзи, наделяют варварской

культурой, кровожадностью, скудоумием, воинственностью и коварством.

Одна из основных тем романа – война. Как только орки допускают революционные идеи, небесный мир начинает военные действия. Частотность нападения Офшара на Уркаину велика: войны нумеруются и происходят почти каждый год. Ожидание войны для орков обыденное явление. Во время действия романа происходит война № 221, которая прописана автором очень подробно и тщательно.

На бой с орками выходят эльфы, гномы, вампиры, гоблины и роботы-мамонты. Однако главная цель войны – «снафф»: короткометражное видео, содержащее кадры с настоящей смертью. Для небесного мира людей снафф – это любимое шоу, транслирующееся по центральным каналам. К тому же войны происходят именно тогда, когда люди нуждаются в очередной порции данных видеороликов.

Подготовкой снаффов занимаются вооруженные летающие камеры, способные перемещаться в любом пространстве, в то время как ее пилот находится в домашних условиях. Чтобы снимать высокооплачиваемые снаффы, оператору необходимо стать мастером своего дела: камера должна уметь оказаться в правильное время в правильном месте, делать наиболее удачные кадры, по сравнению с другими аппаратами и, если понадобится, убить орка как можно зрелищнее. Таким оператором и является герой книги и ее рассказчик – Демьян Ландульф Дамилола Карпов. Рабочим кабинетом Дамилолы является так называемая «комната счастья»: в ней находится все необходимое оборудование для подключения Карпова к камере и началу процесса съемки. «Комнатой счастья», кстати, является туалет: «Когда я говорю «боевой летчик», это не значит, что я летаю в небе сам <...> Как и все продвинутые профессионалы нашего века, я работаю на дому. Я сижу рядом с контрольным манитом, согнув ноги в коленях и упершись грудью и животом в россыпь мягких подушек. На моем носу легкие очки со стереоскопическими манитом, в которых я вижу окружающее «Хеннелору» пространство так же, как если бы я вертел приделанной к камере головой» [3, с. 16].

Так, через летающие камеры, снаффы, новости, телевидение автор поднимает проблему, характерную для современного мира – проблему информационной войны. Сознание человечества затуманено под влиянием СМИ. Антиутопический мир В. Пелевина – это мир людей, зависимых от виртуальности, электроники, телевидения, новостей, кино. Героям нужны иллюминационные пейзажи за окном, искусственный разум, бутафорная природа.

Следовательно, подробное рассмотрение типологии произведений антиутопического характера показало, что антиутопия создана для вскрытия коренных противоречий современности. В современных антиутопиях происходит фиксирование характерных черт современного человека, который дезориентирован и находится в поиске исторических образцов для создания собственной культурной модели. Особыми приемами, которые помогают достоверно показать мир антиутопии, являются саспенс, возрождение и обустройство жизни уцелевших людей после глобальных катастроф, изображение утопического общества как антиутопического и создание искусственного разума, который посредством механизации приводит к тотальному доминированию техники над человеком. Таким образом, современная антиутопия представляет собой своеобразную проекцию худшего будущего, которая призвана привлечь внимание общественности к существующим ныне проблемам.

Список использованных источников

1. Гельмел Г. И. Современная антиутопия: особенности жанра // Массовая коммуникация в современном мире: вызовы и перспективы. Курск : Университетская книга. 2014. С. 35–37.
2. Лукашенко И. Д. Антиутопия как социокультурный феномен начала XXI века // Ярославский педагогический вестник. 2010. № 4. Том I (Гуманитарные науки). С. 286 – 288.
3. Пелевин В. О. S.N.U.F.F. М.: Эксмо, 2015. 512 с.
4. Толстая Т. Н. Кысь. М.: Эксмо, 2003. 320 с.
5. Чудинова Е. Мечеть Парижской Богородицы. М.: Яуза, 2005. 286 с.
6. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007. 574 с.