Arabic script writing origins in Dagestan

The article deals with the origins and development of Arabic script writing in Dagestan. The role of Ajami script in the development of national languages and literature, as well as the attempts to write in their native language adapting the Arabic alphabet to the phonetic features of the Dagestan languages are under consideration in the article.

Key words: *script writing, Ajami, Dagestan languages, Arabographic alphabet, Arabic language.*

(Статья поступила в редакцию 12.01.2017)

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

М.А. БУРЦЕВА, А.А. БУРЦЕВ
(Якутск)

КАРТИНА МИРА В РАССКАЗЕ Н. ЛУГИНОВА «КУСТУК»

Исследуется картина мира в рассказе Н. Лугинова «Кустук», организованная системами внутреннего (сознание героя) и внешнего (окружающий мир) хронотопов и включающая категории верха и низа, далекого и близкого, замкнутого и разомкнутого пространства, а также жизни и смерти, тьмы и света, настоящего, прошлого и будущего, мгновенного и вечного времени.

Ключевые слова: *картина мира, хронотоп, далекое / близкое, замкнутое / разомкнутое, настоящее / прошлое / будущее, мгновенное / вечное.*

Творчество народного писателя Якутии Николая Лугинова отличает тесная связь с национальными корнями и в то же время общечеловеческий пафос, идея общности людей и единства их планетарной судьбы. Он относится к числу не просто самых самобытных, но и конструктивных, концептуальных якутских художников слова. В его произведениях на конкретном национально-временном материале исследуются коренные начала мира, вечные экзистенциальные проблемы жизни и смерти, любви и дружбы, долга и совести, верности и чести [3, с. 191].

В рассказе Н. Лугинова «Кустук» (1979) повествование строится вокруг судьбы охотничьего пса, который оказался в далекой тундре и стал ездовой собакой после того, как прежний хозяин проиграл его в карты. На службе у нового владельца, день за днем таская тяжелую упряжку, терпя побои и унижения, Кустук не забывал свою вольную жизнь в тайге и стремился вновь обрести свободу. Когда цепь, связывающая его, случайно оборвалась, он пустился в долгий путь по тундре, ведомый единственной целью – вернуться в охотничий домик в тайге к любимому Иччи-Охонону.

В тексте литературного произведения картина мира определяется системой хронотопов – пространственно-временных координат восприятия действительности. Важнейшими факторами, создающими художественное впечатление, предстают фундаментальные для общей картины мира соотнесенности внешнего / внутреннего, центра / периферии, верха / низа, левого / правого, далекого / близкого, замкнутого / разомкнутого, живого / мертвого, дневного / ночного, мгновенного / вечного, света / тьмы и т.п. [6, с. 72].

Картина мира в рассказе Н. Лугинова отличается особой соотнесенностью художественного пространства и времени, элементы которых в ходе повествования обнаруживают тенденцию к сближению и слиянию, образуя единую картину мироздания. Связующим элементом категорий пространства и времени выступает образ пса Кустука; в проекции текста – в качестве центрального актанта повествования, в проекции смысла – как носителя основной идеи произведения. Косвенно это подтверждается семантикой клички собаки (*кустук* – «радуга»), «объединяющей» небо и землю. С одной стороны, такой прием «позволяет автору укрупнить пространственно-временные координаты, осмыслить вечные проблемы жизни и смерти, неписаные законы о взаимоотношениях человека и природы» [2, с. 72], с другой – единая картина мироздания в рассказе приобретает ключевую в смысловом отношении мифогенную функцию. Ю.М. Лотман отмечал «подчиненность циклическому временному движению» как основную особенность мифологических текстов: «текст мыслится как некоторое непрерывно повторяющееся устройство, синхронизированное с цикли-

© Бурцева М.А., Бурцев А.А., 2017

ческими процессами природы: со сменами годовых сезонов, времени суток, явлений звездного календаря» [4, с. 10]. В этом отношении слияние пространственно-временных элементов, а также общая цикличность повествования, круговорот событий сближают произведение Н. Лугинова с мифологическими текстами.

Картина мира в рассказе «Кустук» моделируется двумя хронотопами: внешним (окружающий мир, подчиненный природным циклам) и доминирующим в повествовании внутренним (мир, сконцентрированный вокруг сознания собаки и представленный в ракурсе ее главного ценностного ориентира – дома хозяина посреди тайги, куда ведут все пути). В данном случае термин *хронотоп* рассматривается в оригинальном бахтинском понимании его как «места слияния пространственных и временных примет в осмысленном конкретном целом» [1, с. 235] и как способ присутствия «я в мире» [6, с. 73], т.е. как участок пространства-времени, попавший в фокус сознания и в нем отразившийся. Несовпадение выделенных форм хронотопа подтверждается в рассказе рассмотрением одной ситуации с двух различных точек зрения (объективного и субъективного видения): *В сердце Кустука жил совсем иной Иччи. И он был не придуман – на самом деле был такой, какого знал Кустук. Просто Кустук не ведал того, что Охонон мог быть и другим* (с. 21)*. Идеализированный образ хозяина присутствует только в сознании собаки, с другой точки зрения этой образ приобретает отчетливые негативные коннотации, которые, однако, не имеют значения для данного кругозора мировидения: *Но зачем надо было знать Кустуку, что самый лучший и добрейший из людей Иччи-Охонон проиграл его в карты?* (с. 21).

Сближение вертикальных пространственных категорий верха и низа (в данном случае неба и земли) происходит в рассказе постепенно, от начальной точки фиксированной диспозиции элементов: *Каждая звезда имела свое место и продвигалась по отведенному лишь ей одной пути вокруг Полярной звезды, сияющей посреди небосвода* (с. 3). Более того, изменение отдельными элементами своего изначального положения приводит к их исчезновению из общей картины мира: *А если какая-нибудь звезда и срывалась с неба, то, вспыхнув ярко, тотчас сгорала* (с. 3).

Однако по мере развития повествования эта устойчивая организация вертикального пространства начинает нарушаться: *Над головой вдруг что-то блеснуло и засверкало, просыпая горящие искры… Что это? Что со звездами? Неужто разорвались небесные цепи, удерживающие каждую звезду на небе?* (с. 7). В отношении смысла это движение звезд сверху вниз может иметь два возможных объяснения: с одной стороны, представляет судьбу главного героя и его личность с позиции исключительности, выбивающейся из общей картины мира, с другой – как нарушение установленного мирового порядка предвещает надвигающуюся катастрофу.

Примечательно, что почти сразу в рассказе возникает сближение вертикальной и горизонтальной осей кругозора. Доносящийся издалека волчий вой изображается как исходящий с неба: *Заунывные волчьи завывания, доносимые откуда-то ветром, казались звездными голосами, взывающими, безутешными* (с. 3).

В сцене расправы над псом Кырбыем образуется обратное движение (снизу вверх): *Негромкий, странный, непонятным собакам вой, казалось, достигал самых звезд. Едва различимо, почти сливаясь с звенящей тишиной, донеслись в ответ волчьи голоса* (с. 16). Данная ситуация снова усложняется дополнительным встречным движением: на вой собаки, обращенный вверх (по вертикали), доносится ответ издалека (горизонтальная плоскость). Таким образом, различные природные элементы, движущиеся навстречу друг другу по различным траекториям, связывают самые отдаленные точки пространства, образуя единую картину мира.

Вертикальная соотнесенность верха и низа дополняется в рассказе изображением поверхности (земной) и того, что находится под ней. При этом описание бесконечной белой тундры, равнопротяженное всему повествованию и ассоциирующееся со смертью, компенсируется изображениями проявлений жизни, которая скрывается под снежным покровом: *Где-то под снегом спали огромные грозные медведи и копошились крохотные вкусные лемминги, скучившись, стояли в низинах, укрытые от ветра, стада вольных оленей, лежали песцы и зайцы* (с. 3).Такие замечания на фоне доминирующей панорамы мертвого зимнего мира, укрытого снежным саваном, четко указывают на преходящий характер смерти, которая неизбежно сменится расцветом жизни согласно вечному круговороту природных циклов. В данном случае речь идет уже о сбли-

* Примеры из рассказа Н. Лугинова «Кустук» приводятся по изданию [5] (перевод В. Карпова) с указанием страниц в круглых скобках.

жении временных категорий в произведении Лугинова.

Соотношение категорий далекого и близкого в рассказе также обнаруживает тенденцию к сближению, это очевидно просматривается во внутреннем кругозоре героя: *Знал также Кустук, чуть ли не единственный из семи собак, что тундра бесконечна лишь с виду. Где-то начинаются иные земли с синими горами и зеленой тайгой* (с. 4).

Категория далекого может гипертрофироваться до пределов недосягаемости, например в воспоминаниях собаки об отъезде любимых хозяев в далекие края *(Но уехала куда-то молодая Аныс с высоким парнем, от которого пахло машинами)* или их безвозвратном уходе в иной мир *(Вскоре заболела и умерла старая Дарья, жена Охонона. Пустынным и мрачным стал дом)* (с. 10). Однако ключевая сцена возвращения Кустука в родные края вновь стягивает элементы далекого и близкого пространства в единый пространственный комплекс: *В полдень Кустук увидел далекие, словно зыбкие миражи, синие горы. До них к наступлению темноты можно было бы добежать, а там еще два-три перехода – и дома!* (с. 20).

Подобная организация художественного пространства закономерно обладает центрами притяжения, разнокачественными в зависимости от ракурса изображения. Так, с позиции внешнего вселенского хронотопа концентрируется конкретная точка в пространстве – упряжка собак: *Посреди огромной тундры лежали семь собак. Все они <…> бежали то в одну, то в другую сторону тундры, хотя и там и тут расстилалось одинаковое белое пространство без конца и края, переходящее в белесое небо* (с. 3).

С иного ракурса (с позиции внутреннего хронотопа) и в другом качестве раскрывается следующий центр притяжения, сконцентрированный вокруг личности хозяина: *Главное – в хозяине. Для них Байбал – единственный в мире распорядитель добра и зла* (с. 5). Образ хозяина, от которого зависят жизнь и судьба собаки, в этом смысле вновь разрастается до мифологического уровня. При этом он может представать как в образе злого языческого бога, «суровой воле» которого они должны подчиняться (статус Байбала), но при этом недостаточно величественного, не вызывающего истинной любви и почитания (*Байбал* – якутский аналог имени *Павел* (лат.) – «маленький, незначительный»). В то же время хозяин может быть средоточием благого начала (статус Иччи-Охонона), вечным добрым божеством (*Иччи* (якут.) – «дух», *Охонон* – якутский аналог имени *Афанасий* (греч.) – «бессмертный»), обусловливающим гармонию мироздания. В сознании главного персонажа таким центром, безусловно, является Иччи-Охонон, несмотря на жестокую власть злого бога: *Хозяин не упустил случая лишний раз наказать собак за их непокорный нрав* (с. 9). Он же – единственный источник божественной благодати: *Только бы он приехал! Тогда конец этой унизительной неволе…* (с. 10).

Одной из вариаций соотношения пространственных категорий близкого и далекого могут выступать формы соприкасающегося, но в то же время раздельного существования. Упряжка ездовых собак, действующая как единое целое, состоит из обладателей разных типов сознания, соответственно, различных кругозоров мировидения, о чем прямо говорится в начале произведения: *Так жили они – рядом, но каждая по-своему* (с. 3).

Развернутая характеристика каждой собаки, особенности поведения и нрава дополнены в рассказе различиями систем их ценностей. Так, один из ездовых псов позиционируется в особом статусе: *Кырбый происходил от волков* (с. 16). Его поведение разительно отличается от поведения остальных собак: *Рядом с Кустуком, свернувшись, дремали товарищи по упряжке. Один Кырбый, напарник, тяжело и безучастно смотрел на* ***юг*** (с. 4). Примечательно, что потомок волков сюжетно является напарником главного героя, помимо одинаковой функции их роднит и общая система ценностей, и неизбывная тоска по утраченной свободе. Не случайно движение их мыслей и поступков происходит в одном направлении: *Кустук <…> устремился в противоположную сторону, по направлению к* ***югу,*** *туда, где по его расчетам, жил Иччи-Охонон* (с. 18).

Раздельным и в то же время единым представлен и статус собак, устанавливаемый в зависимости от их расположения в упряжке, еще более –в зависимости от близости или удаленности от центра – позиции хозяина: *Ближе к темному силуэту тордоха – теплому жилищу хозяина из оленьих шкур – прерывисто дышал вожак Басыргас. <…> Хотя так же, как и остальные, изо дня в день впрягается в упряжку* (с. 4).

Соотношение пространственных категорий того, что остается позади, либо предстает впереди, выглядит ценностно несущественным, поскольку направление движения постоянно меняется, а его конечный предел оста-

ется катастрофически неизменным. Так, в различных концептуальных ситуациях движение в любом направлении (назад или вперед) оборачивается испытанием смертью либо в символическом плане *(Позади была все та же белая снежная мгла, слышались все те же томительные, по-звездному далекие волчьи завывания),* либо во вполне конкретном проявлении *(Много кес пустынной тундры осталось позади, когда Кустук увидел на белом снегу темную приближающуюся точку. Рванулся навстречу. Скоро точка выросла в волка)* (с. 3, 18). Однако финальная ситуация, выступающая как идейная манифестация ценностного кругозора главного героя, все же утверждает движение вперед как единственно верное направление: *И последним его чувством было стремление вперед, к своему свободному предназначению* (с. 20). Динамика поступательного движения соответствует как общей цикличности повествования, так и центральной идее произведения: природным процессам неведомо обратное движение, полный цикл образует лишь вечное движение вперед.

Особенно значимым в смысловом отношении в рассказе выступает соотношение замкнутого и разомкнутого пространства. Это важно и для понимания исключительной позиции главного героя, «привыкшего к воле» охотничьего пса Кустука в сравнении с ограниченным кругозором ездовых собак *(Другие ездовые собаки даже не знают, что такое воля. Всю жизнь на привязи, в ремнях и цепях, словно в них и родились)* и для осознания им собственного положения несвободы на фоне бесконечности вселенной *(В этой бескрайней снежной тундре Кустуку всегда казалось, что они бегут по внутренней стороне огромного белого шара, и никуда из него не выскочишь и некуда деться)* (с. 10, 6). Изображение тундры одновременно как «бескрайней», «огромной» и как «шара», из которого «не выскочишь», снова сливает воедино категории открытого и закрытого, замкнутого и разомкнутого.

Парадоксальным образом в рассказе образуются инверсии данных пространственных категорий, что, однако, лишь подтверждает незыблемость внешнего хронотопа, смена положения элементов внутри которого не нарушает общую картину мира. Стремление животного к свободе неожиданно приводит его к закрытой двери: *Взгляд Кустука был прикован к двери дома. Там, за дверью, наверное, сейчас одевается Иччи-Охонон* (с. 12). В эпизоде схватки с медведем открытое пространство несет в себе смертельную угрозу и едва не становится местом гибели охотника и его собаки: *Воинственным лаем выманил Кустук зверя из логова на открытое место* (с. 13). Сближение категорий открытого и закрытого пространства, их слияние в одно непостижимое целое происходит также в сознании героя: *Впереди простиралась тундра. Кустуку хотелось без оглядки бежать в ее манящую даль. И в то же время даль эта пугала жуткой неизмеримой беспросветностью* (с. 14).

Мотив замкнутого пространства приобретает в рассказе различные формы: от образа собаки, связанной упряжью, до человека, скованного чужой волей: *...и этого доброго человека сдерживают невидимые цепи в какой-то своей упряжке, из которой она хочет вырваться, да не в силах, что ее тоже гнетет тоска по своему Иччи* (с. 14). Слияние разнокачественных ситуаций несвободы в единое целое подчеркивается общностью ограничивающей силы: и Кустук, и Маайыс находятся во власти Байбала (злого бога), оба стремятся к светлому божеству – Иччи – и для обоих это замкнутое пространство исполнено страдания: *Ведь собаки и люди плачут одинаково* (с. 14).

Преодоление замкнутости происходит постепенно, пространство расширяется по мере того, как герой осуществляет уже свободное движение, а факторы несвободы утрачивают свое значение: *И день и ночь напролет Кустук, не зная устали, бежал по тундре. Длинная цепь тянулась за ним по снегу, мешала ему передвигаться, но удержать его уже не могла* (с. 18). Обретение пространственной свободы усиливается ситуациями свободного выбора: *Велико было искушение пойти туда, где найдется теплый кров <...> Посадят на цепь, запрягут в упряжку. Значит, поселок – это неволя, сытная, но ненавистная* (с. 20). Наконец, финальная сцена знаменует окончательное преодоление несвободы: *Белая тундра впереди уже заканчивалась черной полоской тайги. Все-таки выбрался Кустук из замкнутого белого пространства!* (с. 20). И хотя смена бесконечного белого (вечная смерть) на полоску черного (порог жизни, мгновение смерти) в любом случае предвещает гибель главного героя, этот уход из жизни одновременно и обретение свободы, и избавление от страданий, и возрождение к новой жизни в новом качестве. Текстуально Кустук вовсе не умирает, ему «было хорошо». Переход из одного пространства в другое на горизонтальном уровне происходит одновременно с вознесением на совершенно новый уровень по вертикали: пес Кустук перево-

площается в чистую идею, «веру», которая «не могла замерзнуть», она «улетела».

Художественное время рассказа Н. Лугинова также отмечено тенденцией к цикличности, переходом из одного состояния в другое: жизни в смерть, дня в ночь, мгновения жизни перетекают в бытие вечности.

Ситуации жизни и смерти в рассказе раскрываются с различных ракурсов мировидения, однако представлены в тесной текстуальной соотнесенности и смысловой взаимообусловленности. В этом отношении показательны охотничьи сцены добычи песца, малозначительные в сюжетном плане, но обладающие ключевым значением на уровне смысловом. Первая ситуация представлена как «удача»: зверек попался в ловушку Байбала, вызвав довольство (жизнью) хозяина, который «тщательно счистил» с него снег (чистая смерть), и «оживление» собак, а сразу за этим разворачивается эпизод прибытия в поселок, бурлящий жизнью: *Поселок оглушил собак шумом и многолюдьем, обилием непривычных запахов и звуков* (с. 12) .Вторая сцена добычи песца на обратном пути раскрывается в ином ракурсе и сцена стремительной расправы над зверем (нечистая смерть) *(Басыргас и Сырбай, прежде чем Байбал успел подбежать, вцепились в песца и разодрали его надвое* (с. 15)) перетекает в жестокую казнь одного из псов: *Выпряг Кырбыя, отвел в сторону и ударил толстой палкой по голове* (с. 16). Причем радость и довольство хозяина в ранней ситуации нейтрализуется в позднем эпизоде его абсолютной бесстрастностью: *Ударил со всего маху, не так, как бил, наказывая, без всякой ругани и злобы, хладнокровно* (с. 16). Это хладнокровие (безжизненность) хозяина выступает прозрачной метафорой смерти, а сам он вновь предстает в образе злого бога, вершащего жестокое правосудие. Переход этой ситуации на уровень мифологического времени достигается еще и прямым указанием на категорию вечности: *Наконец дернулся и застыл с вечным уж злым оскалом белых клыков* (с. 16).

Подчинение художественного времени рассказа природным циклам особенно наглядно представлено соотношением дня и ночи, причем с точки зрения доминирующих актантов повествования. Для животных, особенно для хищников, время жизни – ночь, соответственно, день создает неестественную ситуацию, искажающую природу хищника и для него губительное. Не случайно утрата собаками жизненных сил происходит по мере течения дневного времени: *Звезды на синем небосклоне медленно и неохотно угасали, как силы ездовых собак за их трудовой день* (с. 11). Напротив, ночь изображается в рассказе как время активации жизненной энергии *(Заснуть собаки не могли: их долго будоражило нестихающее движение на улице)* и пробуждения животных инстинктов не только у собак, но и у их хозяина *(А в полночь пришел на четвереньках <…> И был он очень похож на жестоко избитую собаку)* (с. 13–14).

Наступление нового дня рассматривается с различных позиций, общая смысловая интенция которых сначала преподносится в качестве истинной («верой и правдой»): *Наевшиеся и полуголодные, избранные и обделенные, собаки дремали на холодном снегу, набираясь сил для того, чтобы с утра вновь впрячься в упряжку и верой и правдой служить человеку* (с. 9). Однако последующее обозначение позиции хозяина, обусловливающее данный кругозор мировидения, однозначно определяет день как губительное, разрушительное время: *Наутро хозяин, помятый, злой, будто его крепко потрепали, стал собираться в дорогу <…> И собачьи бока заранее начинали ныть, предчувствуя ожидающие впереди побои* (с. 15).

Соотношение временных категорий в рассказе углублено слиянием мотивов света и тьмы. Так, сцене избиения собак предшествовало описание звездопада: *Над головой вдруг что-то блеснуло и засверкало, просыпая горящие искры…* (с. 7). Однако возвышенный источник вселенского небесного света сразу же сужается до внутреннего кругозора и нивелируется до низменного происхождения: *Или это в глазах сыплются искры от напряжения?* (с. 7). Далее, непосредственно в самой сцене, свет и тьма вновь смыкаются, на этот раз в пределах внутреннего кругозора героя: *Сквозь* ***померкший свет*** *все-таки увидел, как Кырбый, получив удар,* ***блеснул*** *клыками и зарычал* (с. 7). Наконец, в знаменательной сцене расправы над Кырбыем снова возникает ситуация нисхождения небесного света: *А на небе, словно воспламенившись под неотрывным взглядом Кырбыя, расцвело северное сияние – Дюкэбил!* (с. 16). С позиции внутреннего хронотопа источник света не встречает понимания, и его значение сводится к негативному: *Зачем оно засияло именно в эту ночь? В насмешку над Кырбыем?* (с. 16). Однако в ракурсе внешнего мира северное сияние выступает в значении вселенского просветления и красоты: *Но тундра в холодном свете Дюкэбил была необыкновенно величественна и прекрасна!* (с. 16).

С позиции временных категорий прошлого, настоящего и будущего художест-

венное время рассказа упорядочено как возвратным отношением настоящего к прошлому, так и устремленностью настоящего в будущее. В первой части рассказа превалирует движение из настоящего в будущее, например, в мечтах главного героя: *Привыкший к воле охотничий пес, Кустук старался изо всех сил, безропотно тянул лямку упряжки с утра до вечера, потому что знал: скоро явится Иччи-Охонон, и заберет его отсюда* (с. 4). Категория будущего в пределах внутреннего хронотопа приобретает значение реального времени, подкрепляемая уверенностью в счастливом исходе событий: *Кустук все выдержит, все унижения, труды и снова обретет свободу! Будет бегать опять по тайге, сам промышлять еду, охотиться с Иччи-Охононом…* (с. 5). Однако впоследствии эта уверенная реальность ослабляется всего лишь возможностью ее осуществления, и движение в будущее уже не выглядит таким последовательно направленным: *Кустук думал о том, что в поселок за ним может приехать Иччи-Охонон. Только бы он приехал!* (с. 10).

Категория абстрактного будущего уступает место планированию будущего конкретного, а время внешнего хронотопа, в котором возможна идеальная реальность, обусловленная далеким образом доброго хозяина, сужается до кругозора внутреннего, связанного с его действующим центром – Байбалом: *По тому, как Байбал с вечера стал готовить нарты, собаки поняли, что завтра они поедут в поселок* (с. 9).

Во второй части все чаще начинает функционировать обратное движение: из настоящего в прошлое, сконцентрированное в воспоминаниях Кустука о жизни, которая «была», о семье, частью которой он «был»: *Маленьким щенком он попал в этот дом и прожил в нем большую часть своей жизни* (с. 10). Примечательным образом в одной фразе объединяются все три временные категории: образ «маленького щенка», выступающий носителем идеи будущего, «большая часть жизни» как обозначение настоящего течения жизни и глагол в прошедшем времени *прожил* в качестве недвусмысленного указания на исчерпанность времени. Наконец, слияние настоящего, прошлого и будущего происходит в сознании животного, обеспечивая в свою очередь движение сюжетного времени: *Близость воли будила воспоминания о прошлой жизни, не давала Кустуку покоя, наполняла силами, с которыми не было сладу. Впервые ему захотелось побыстрее запрячься в упряжку и бежать, бежать во весь дух в поселок, где ждет Иччи-Охонон* (с. 10).

Наиболее значимыми в смысловом отношении в рассказе выступают перетекающие друг в друга временные категории мгновенного и вечного. Слияние происходит на уровне как внешнего, так и внутреннего хронотопа, с позиции собачьего сознания, для которого восприятие времени происходит как дедуктивно *(Начинался еще один день из множества одинаково тяжелых дней, заполненных работой; Побои на сегодняшний день остались позади. А завтра… Через день-два все повторится сначала),* так и индуктивно *(Видно, он не думал о нем, или же, наоборот, заглядывал куда-то дальше, чем сегодняшний день <…> Он и не терпит, а просто живет, не замечая времени; Для остальных же собак короткий зимний день тянулся невыносимо долго)* (с. 5, 8, 6)

Единичное событие разрастается до целой жизни, а затем перетекает в экзистенциальную плоскость, манифестированную постановкой вечных бытийных вопросов *(Не приехал! <…> Так и будет он до конца своих дней таскать упряжку глупого Байбала. Но зачем нужна такая жизнь?)* и постижением вселенской мудрости *(Цепи не вечны. Иччи придет. Пусть не сейчас, после, но придет)* (с. 13–14)

В эпизоде смерти пса Кырбыя слияние категорий художественного времени продемонстрировано особенно наглядно: *Кырбый все силился встать, но не мог, постепенно затихал, лишь скреб ногами по снегу. Наконец дернулся и застыл с вечным уж злым оскалом белых клыков* (с. 16). Убывание жизненной силы как мгновения настоящего происходит на белом снегу, выступающем выразителем категории вечности в той же мере, как и «вечный застывший оскал». Не случайно также и указание на восстановление каждодневного порядка вещей и вместе с ним обычного течения времени, произошедших после гибели пса: *Ничего не изменилось после смерти Кырбыя. Днем собаки все также тянули в упряжке нарты, бежали по необозримым просторам белой тундры* (с. 17). Частный эпизод из жизни ездовых собак не просто разворачивается на фоне бесконечного пространства и времени, но и в тесной смысловой соотнесенности с ним: *Те же звезды каждую ночь грустно взирали на землю. И кружили, кружили вокруг Полярной звезды, будто собаки на привязи* (с. 17).

В художественном мире рассказа Н. Лугинова событие смерти главного персонажа – пса Кустука – оборачивается переходом от мгновения быстротечной жизни к вечности,

в которой он воссоединится со своим истинным богом: *Под закрытыми веками виделась деревянная избушка в тайге и старый охотник Иччи-Охонон, с которым они скоро встретятся, чтобы никогда уже не разлучаться* (с. 20). За пределами замкнувшегося внутреннего хронотопа сознания главного героя завершается полный цикл хронотопа внешнего: *Все продолжалось. Уходили одни, приходили другие. Накапливался океан страданий. Все было полно вековечного покоя и терпения* (с. 21), завершая картину космического миропорядка и мифологической глубины повествования.

Таким образом, картина мира в рассказе Н. Лугинова «Кустук» организована системами внутреннего (сознание героя) и внешнего (окружающий мир) хронотопов и включает категории верха и низа, далекого и близкого, замкнутого и разомкнутого пространства, а также жизни и смерти, тьмы и света, настоящего, прошлого и будущего, мгновенного и вечного времени. Система пространственно-временных хронотопов произведения дополняется глубинным мифологическим уровнем картины мира.

Литература

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975.

2. Бурцев А.А., Скрябина А.М. Диалоги в едином пространстве мировой литературы: международные связи якутской литературы. Якутск: Изд-во Якутского ун-та, 2004.

3. Бурцева М.А., Бурцев А.А. Циклическая фабульная модель в рассказе Н. Лугинова «Тойбол» // Вестн. Бурят. гос. ун-та. 2016. Вып. 5. С. 191–198.

4. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Его же. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. Вып. 2. С. 9–41.

5. Лугинов Н.А. Кустук // Дом над речкой: повести и рассказы. М.: Современник, 1988. С. 3–21.

6. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2009.

* * *

1. Bahtin M.M. Voprosy literatury i jestetiki. M.: Hudozh. lit., 1975.

2. Burcev A.A., Skrjabina A.M. Dialogi v edinom prostranstve mirovoj literatury: mezhdunarodnye svjazi jakutskoj literatury. Jakutsk: Izd-vo Jakutskogo un-ta, 2004.

3. Burceva M.A., Burcev A.A. Ciklicheskaja fabul'naja model' v rasskaze N. Luginova «Tojbol» // Vestn. Burjat. gos. un-ta. 2016. Vyp. 5. S. 191–198.

4. Lotman Ju.M. Proishozhdenie sjuzheta v tipologicheskom osveshhenii // Ego zhe. Stat'i po tipologii kul'tury. Tartu, 1973. Vyp. 2. S. 9–41.

5. Luginov N.A. Kustuk // Dom nad rechkoj: povesti i rasskazy. M.: Sovremennik, 1988. S. 3–21.

6. Tjupa V.I. Analiz hudozhestvennogo teksta. M.: Akademija, 2009.

World picture in the story by N. Luginov "Kustuk"

The article deals with the world picture in the story by N. Luginov "Kustuk" that consists of the systems of the internal (the character's mind) and external (the surrounding world) chronotopes and includes the categories of top and bottom, close and distant, closed and open space, as well as life and death, light and darkness, present, past and future, immediate and eternal time.

Key words: *world picture, chronotope, close / distant, closed / open, present / past / future, immediate / eternal.*

(Статья поступила в редакцию 22.02.2017)

И.С. БЛИНОВА
(Волгоград)

РЕМИНИСЦЕНЦИИ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ПОДТЕКСТА ПОВЕСТИ В. РААБЕ «ХРОНИКА ВОРОБЬИНОГО ПЕРЕУЛКА»

В ходе анализа повести немецкого писателя Вильгельма Раабе «Хроника Воробьиного переулка» установлена значительная роль реминисценций в данном произведении. Основными функциями реминисценций являются уточняющая, эстетическая, экспрессивная. В повести В. Раабе часто используется языковая игра, компонентом которой выступают реминисценции. Их применение позволяет автору текста образно представить языковые портреты персонажей повести, показать их интеллектуальный и культурный уровень, равно как и социальный статус.

Ключевые слова: *реминисценция, текст, подтекст, смысл, понимание, интерпретация, функция.*

Известно, что взаимодействие автора и читателя происходит на уровне как эксплицитных смыслов (ментальных феноменов, выраженных вербальными средствами), так и им-

© Блинова И.С., 2017