

### РЕЗОНАНС ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКОГО НАЧАЛА С ПРИРОДНЫМИ РИТМАМИ КАК ПРИНЦИП РАЗВИТИЯ ЛИРИЧЕСКОЙ ТЕМЫ В ПОЭМЕ А. МАРИЕНГОФА «ФОНТАНЫ СЕДИНЫ»

*Исаев Геннадий Григорьевич, доктор филологических наук, профессор, Астраханский государственный университет, 414056, Россия, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а, e-mail: kafruslit@mail.ru.*

В статье доказывается, что в поэзии А. Мариенгофа 1920-х годов в центре – герой, осуществляющий процесс эмоционально-образного моделирования своей жизненной ситуации в форме текста на основе чётко осознанного резонанса психофизиологического начала с природными ритмами. Его стратегия созидания дискурса реализуется с опорой на интимное и телесное. Они определяют формы использования речи и образуют речевые игры. Идеи имажинизма позволяли А. Мариенгофу моделировать при помощи вербальных категорий индивидуальные психофизиологические состояния личности. Первое, что бросается в глаза, – это использование концепта тела для воплощения неотделимости, неразрывной связности различных форм телесного опыта лирического героя с явлениями, вещами мира и другими людьми. Природа, проявляющаяся в стихотворении отдельными фрагментами природных событий и явлений, выступает лишь как часть психики лирического героя. Природные стихии проецируются в его интеллектуальные и эмоциональные сферы, на языке символов сигнализируя о минорном или мажорном настроениях и состояниях души. Отражаясь в физической и психической сферах лирического героя, те или иные природные события закономерно изменяют его психофизическое состояние. Телесность призвана выразить культурную, индивидуально-психологическую и смысловую составляющую человеческого существа. Она предстаёт в поэзии А. Мариенгофа как экзистенциальный феномен.

**Ключевые слова:** А. Мариенгоф, имажинизм, телесность, резонанс, психофизиологическое начало, моделирование, концепт, природные стихии, лирика, экзистенциальный феномен

### RESONANCE OF PSYCHO-PHYSIOLOGICAL PRINCIPLE WITH NATURE RHYTHMS AS AN APPROACH OF DEVELOPMENT OF LYRIC THEME IN A. MARIENGOF'S POEM "FOUNTAINS OF GREYNESS"

*Isaev Gennady G., Doctor of Philological Sciences, Professor, Astrakhan State University, 414056, Russia, Astrakhan, 20a Tatischev st., e-mail: kafruslit@mail.ru.*

The article proves that A. Mariengof's poetry of the 1920s emphasizes a character, who is implementing the emotional-and-image modeling of his life situation in the form of a text based on clearly realized resonance of psycho-physiological principle with nature rhythms. His strategy of discourse creation relies on the intimate and corporal. They define the forms of using speech and make up conversational games. Ideas of imagism allowed A. Mariengof to model individual psycho-physiological states of a person with the help of verbal categories. The first thing that comes through is usage of concept of body to embody inseparability, inherency of different forms of corporal experience of the lyric character with the phenomena, things and other people. Nature that manifest itself in the poem by separate fragments of natural events and phenomena, presents just a part of the lyric character's psyche. Nature project in his intellectual and emotional spheres, send-

ing symbol signs about minor or major mood and states of his soul. Reflecting in the lyric character's physical and psychological spheres, the nature events logically change his psycho-physical state. Corporality is to express cultural, individual-and-psychological and notional component of the human essence. It is presented in A. Mariengof's poetry as an existential phenomenon.

**Keywords:** A. Mariengof, imagism, corporality, resonance, psycho-physiological principle, modeling, concept, nature elements, lyrics, existential phenomenon

Вопрос об особенностях художественного воплощения А. Мариенгофом лирической темы затрагивался почти всеми, кто занимался исследованием его творчества. Отметим работы В. Маркова [1], Н. Нильсон [2], А. Лаутона [3], Г. Маквея [4], В. Сухова [6], Т. Терновой [7], Е. Ивановой (Федорчук) [8], Г. Исаева [9], И. Павловой [5], Т. Хуттунена [10], в которых сделаны интересные и перспективные выводы о специфике лирики поэта. Наиболее определённо высказался Т. Хуттунен в книге с характерным названием «Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники», акцентировав лицедейство поэта и его героя [10, с. 36]. Системный анализ исследуемой проблемы в литературоведении отсутствует, хотя она является ключевой для понимания творчества А. Мариенгофа 1920-х годов. Это определяет актуальность статьи, в которой на основе современных научных подходов делается попытка дать всестороннее рассмотрение принципов воплощения лирической темы одним из ведущих поэтов имажинизма.

В поэзии А. Мариенгофа очень часто на первый план выдвигается образ лирического героя как натурализованного субъекта речи, с его телом, особым мироощущением и мировидением. Он является носителем «базовых человеческих эмоций» [11, с. 8], которые выражаются через различные образы частей его тела: удовлетворение / неудовлетворение, любовь / отсутствие любви, печаль / радость, удивление / спокойствие, интерес / равнодушие.

Идеи имажинизма позволяли А. Мариенгофу моделировать при помощи вербальных категорий индивидуальные психофизиологические состояния личности. Первое, что бросается в глаза, – это использование концепта тела для воплощения неотделимости, неразрывной связности различных форм телесного опыта лирического героя с явлениями, вещами мира и другими людьми. В качестве примера рассмотрим небольшую лирическую поэму «Фонтаны седины» (1920) – своеобразную самоидентификацию лирического героя. Его сознание носит телесный характер, что проявляется в совокупности различных его состояний, качеств и способностей. Имеет место сопряжение чувственности и мысли. Телесность в поэме – это образование, конституированное поведением лирического героя, то, без чего это поведение не могло бы состояться, это реализация определённой культурной и семиотической схемы: приоткрывается внутренняя жизнь героя-сверхчеловека в ницшеанском понимании. Но в нём есть черты кающегося, который критично пересматривает первую половину своей жизни и вдруг резко меняется.

В пространственно-временных координатах его жизненный и творческий путь определяется как преодоление заблуждений молодости, преображение и выход к просветлённой зрелости. Утверждается мысль: поэт – всегда раб времени и своего тела (такова символика коня и всадника как тела и души), в определённой степени он слепец, по жизненному и творческому пути его ведёт звезда «к забытым именам». Любовь в этом мире для него невозможна: «К ней приплыву на смертном корабле», а «здесь не суждено любимой косу плесть...» [12, с. 238]. Возникает мотив иного мира, который, возможно, откроется после смерти: «Каким норд-остом унесло / Мой парусник на мёртвый остров?». Жизнь поэта осмысливается как путешествие, в конце которого наступит миг приобщения к вечности.

В поэме «Фонтаны седины» воссозданы смешанные душевно-телесные состояния лирического героя в момент, когда он обнаруживает, что молодость прошла и начинается вторая, зрелая, половина жизни, отмеченная признаками старения. Отсюда – мотив седины, возникающий уже в заголовке. В процессах протекания переживаний, порождённых тоской, герой не может не обратиться к теме модификации телесного опыта, к воссозданию изменений физиологического состояния и соматики своего тела. Меняется отношение к женщинам, к творчеству, исчезает острота чувств, на первый план выходит вспоминающе-визуалистская стратегия:

Что губы девственниц?  
– Полынь и лебеда.  
Перо?  
– Потухший факел.  
А синь в глазах?  
– На крыльях лебеда  
Синь уплыла из глаз...  
Не плещут крыльями испуганно ресницы,  
Не горбит страх  
Прямую бровь.

«Полынь и лебеда» на губах женщин знаменуют утрату интереса к женщинам, убывание мужской силы. Потухший факел как символ олицетворяет смерть, затухание творческого начала в герое. Вылинявшие глаза сигнализируют об утрате ясности мышления, а лебедь, на крыльях которого «синь уплыла из глаз», – знак преображения и смерти. В герое, следовательно, на данном этапе жизненного пути торжествуют процессы диссимиляции, пассивности, расслабления.

Лирический герой пристально вглядывается в своё тело и его состояния. На первом плане его опыт осмысления происходящего с ним в момент, когда он перешагивает через «середину» своей жизни, когда происходит его подлинное рождение как поэта. Идёт постоянное сопоставление мысли и опыта тела, *cogito* и телесности. Итоги наблюдения над собой неутешительны: грудь – «лучами выпитый колодезь», к любви, которая ушла из его жизни, герой приплывёт «на смертном корабле», его передвижение в пространстве медленное и тяжёлое: «Колодой / на ногах / Несу прохладу, / Несу снега. / И медленно зелёная тропа / Под поступью тяжёлой леденеет».

В глазах герой выделяет зрачки, которые сравниваются с котлами, уроченными в голубой огонь. Они символизируют трансформирующую силу, созревшую в герое. Голубой цвет огня символизирует умиротворённость и спокойствие духа героя, принявшего важное решение – порвать со своим прошлым, которое его в данный момент не удовлетворяет: «Пускай вскипит / В них этих губ / Тягучая мольба...»

Целью отрешения является движение к упрочению роли разума в своём поэтическом творчестве:

Что вознести и холодно и подло  
Над ними скипетр  
Торжественного лба  
Я мог.

Под своим предыдущим этапом жизни герой подводит черту, подчёркивая это намерение сравнением прошлого с могилкой, над которой ставят крест: «Не так ли ставят белый крест над ямой?».

Его глаза пока не воспринимают мир во всей его многокрасочности и многообразии: «Так тишиной раскрытые глаза / Сжигают дни / И выпивают

ночи словно лужи». Глаза у А. Мариенгофа традиционно изображаются как зеркало души, поскольку в них отражается сущность лирического героя. Всё в мире теперь кажется герою обескровленным: «Я на престол / Обескровных зорь / Обескровные ладони положу». Обескровленные, по цвету близкие к белому, руки героя символизируют утрату им силы. По замечанию В. Проппа, «белый цвет есть цвет существа, потерявшего телесность» [13, с. 175]. Он ощущает себя рабом времени, которым невозможно управлять: «Не вздыбить время, / Не взнудать, / Седок, ты раб коня, / Ты врос в седло, седок. / Напрасно режут брюхо стремяна / И в круп впивается ремень». Также осмысливаются изменения в своём поэтическом творчестве, на смену бурной молодости с её безумствами приходит успокоение, слепота: «Вчера / Под взвизги пьяного галопа / Сквозь обручи безумных строф / И с верою пророчествовал о нелепом. / Сегодня метр – / И слепо / Над ведрами вчерашних слёз / Подъёмлю скипетр / Торжественного лба».

Из всех частей тела лишь голове и лбу лирический герой делает исключение, характеризуя их в позитивной тональности. Его высоко поднятая и увенчанная чёрным цилиндром (цилиндр – старинный символ свободы) голова выражает гордость и высокомерие. Лоб упоминается четыре раза, один раз используется его синоним «чело» как сигнал высокого стиля. Два раза возникает словосочетание «скипетр торжественного лба». Если учесть, что скипетр – это «жезл с драгоценными камнями и резьбой – знак царской власти» [15, с. 664], то можно утверждать, что образ лба в произведении выполняет особую символическую функцию. Он сигнализирует о благородстве героя, о драгоценном неповторимом таланте и нерастраченных запасах ума и чувств. Во второй главке вознесённый над глазами «торжественный лоб» сравнивается с «белым крестом над ямой», что символизирует в традициях христианства искупительную жертву Христа, является знаком вечной жизни, избавления от страданий и надежду на предстоящее воскресение. Это коррелирует с аурой праздника яблочного Спаса, с которым идентифицируется переживаемый героем момент жизни.

Как известно, Яблочный Спас – народное название Преображения Господня. По народным приметам, этот праздник означает наступление осени и преобразование природы. Церковь в этот день почитает Преображение Господа Бога и Спаса Иисуса Христа. Яблочный спас ещё называют «первыми осенинами», то есть встречей осени. Оба мотива (праздник сбора урожая яблок и Преображение Спаса) в трансформированном виде находят определённое воплощение в произведении А. Мариенгофа.

Многозначный мотив созревшего яблока – плодородия – соотносится лирическим героем с мотивами наступления творческой зрелости, долголетия, целостности, здоровья и жизненных сил. Для героя-поэта – это праздник, равный августовскому Спасу в народной культуре:

Тяжёлым яблоком  
Свисает стих –  
Сегодня он впервые солнценосно вызрел,  
И празднует поэт  
Свой августовский Спас.

Метафора в форме наречия («солнценосно») имеет сложную семантику: это и воплощённый характер личности поэта и его жизненной силы, а как источник света символизирует интеллект. В данном контексте яблоко – символ восстановления творческого потенциала, целостности, здоровья и жизненных сил. Вместе с тем оно олицетворяет весну, молодость, плодородие, долголетие или бессмертие.

Мотив преобразования соотносится с мотивом вступления в новый период творчества, когда приходит мудрое понимание мира и себя. Герой приемлет

то, что с ним творят время и возраст. Седина связывается поэтом с мудростью и жизненной силой: «Твой знак приемлю, / Чопорная седина».

Эпитет «чопорная», несущий значение «чрезмерно строгая и принуждённая в поведении в соблюдении приличий», акцентирует внимание на готовности героя принять переломный момент жизни.

Судя по всему, волосы на голове героя длинные, что свидетельствует о его свободе, независимости и нигилизме, их цвет чёрный, который символизирует горячего и вспыльчивого человека:

Прости,  
Волос горячий пепел!  
Зачёсанный сурово локон,  
Спадёшь ты на чело фонтаном седины, –  
То будет час,  
Когда перешагну за середину.

Мотив «фонтаны седины» сопрягается с соматическим мотивом тоски, несущим семантический оттенок «душевная тревога, соединённая с грустью»:

О, сладостна тоска,  
Когда из сердца бьют  
Фонтаны  
Седины.

Седина может быть интерпретирована как символ творческой зрелости. В сердце поэта-героя, как видим, не один, а много фонтанов, которые символизируют источник бессмертия. Метафора фонтанов, кроме символических функций, содержит и выражение «перехода» – центрального мотива стихотворения. Вверх они могут выбрасывать нечто лишь силой давления сердца, которое как наиболее важный орган человеческого тела является у А. Мариенгофа символом жизни, правдивости и интеллекта. Кроме того, оно символический источник духовного просветления и душевных переживаний. Контекст выражает амбивалентное состояние героя. Грусть соседствует с ликованием в связи с сохраняющейся творческой активностью. Преображение героя ассоциативно связано с осенним преобразованием природы и вместе с тем с описанным в Евангелиях мистическим преобразованием Христа перед учениками на горе Фавор, когда он явил свое Божественное величие и славу. Следовательно, в стихотворении на языке тела и природы рассказано о творческом преобразении лирического героя, который вступил во вторую половину своей жизни. Это событие он воспринимает как своеобразную инициацию, выдержанный экзамен на зрелость. Отсюда – строка «Прости-прощай, мой августовский Спас!».

Природа, проявляющаяся в стихотворении отдельными фрагментами природных событий и явлений, выступает лишь как часть психики лирического героя. Природные стихии проецируются в его сознание, его интеллектуальные и эмоциональные сферы, на языке символов сигнализируя о минорном или мажорном настроениях и состояниях души. Отражаясь в физической и психической сферах лирического героя, те или иные природные события закономерно изменяют его психофизическое состояние. Например, в самом начале стихотворения минорное состояние души героя передается через образы холода, зимы:

Сто первый день  
Колодой  
На ногах  
Несу прохладу,  
Несу снега.  
И медленно зеленая тропа  
Под поступью тяжелой леденеет.

Моменты резонанса физического и духовного начал в герое с природными ритмами настолько тесно связаны, что почти невозможно говорить о природе как независимом и суверенном образе. Смысл становится многозначным, но расплывчатым, не поддающимся чёткому определению. Подобным образом передаётся состояние одиночества лирического героя, осознающего себя в противостоянии с толпой:

Как выжигают электрические дыни  
Равнины толп  
(Лишь невредим –  
Один –  
Скала),  
Так тишиной раскрытые глаза  
Сжигают дни  
И выпивают ночи словно лужи.

Концепт «множества» имеет отрицательный характер. В толпах выделяется один человек – лирический герой, сравниваемый со скалой, которая обладает неоднозначным символизмом. Она может воплощать постоянство, прочность, нерушимость, цельность, силу, честность и одновременно – холодность, душевную чёрствость. Видимо, эти качества обнаруживает в себе лирический герой в момент критического самоанализа. Он уничтожил в себе желание рассеивания в пространстве (по параметру множественности) и во времени по параметру преходящести. Он намерен преобразовать себя в образ Единого и таким образом уподобиться вечному началу [16, с. 327].

В стихотворении весьма ощутима сфера визуального с её «живописным кодом». Как авангардист А. Мариенгоф игнорирует традиции естественного зрения, приёмы констатирующей описательности, доминировавшие в русской поэзии XIX века. На первый план выходит авангардистская стратегия концептуализации цвета, в соответствии с которой он часть субъективных зрительных ощущений героя, часть его ментальной рефлексии, обусловленной отталкиванием от всего традиционного. Например, в начале стихотворения прилагательное «зелёный» не просто употребляется для обозначения цвета травы, но и коррелирует с определённым эмоциональным настроением лирического героя, подчёркивает его особое экзистенциальное состояние перехода к зрелости, ассоциируется с концептом возможного ухода и контекстом смерти. Цвет становится показателем когда-то насыщенной молодости, уходящей силы, исчезающей чувственной напряжённости, образы которых «кружатся» в памяти. Речь идёт в экзистенциальном смысле о некоем этапе существования, который обрывается и ведёт к разрыву с периодом молодости. Имплицитно реализуется мотив утраты, прощания. Цветовое, видеосоматическое содержание фрагмента как факт видения редуцируется, и на первый план выходит персонально-жизненная информация о чувствах героя с мифологическим подтекстом.

Концепт «чёрный» в тексте только подразумевается (чёрный, блестящий цилиндр) для обозначения детали внешности героя. Он сопоставляется со своей противоположностью – белым цветом, который оказывается самым частотным в произведении. Он и обозначение цвета лица героя, и видеосоматически обозначает седину волос, сигнализируя о наступающей старости, и вместе с тем результатом рефлексии переходности, возможной смерти (белый как знак погребальной одежды). Описание лица героя завершается вопросом: «Не так ли ставят крест над ямой?». Как знак утраты творческой потенции, утраты физиологической полноты жизни с концептом «белый» сближается концепт «бескровный», имеющий смысловой оттенок ирреальности: «Я на престол / Бескровных зорь / Бескровные ладони положу».

В стихотворении наблюдается параллелизм нескольких цветов – чёрного, белого, голубого (синего), зелёного, основная функция которых – передача как психофизического состояния лирического героя, так и его экзистенциальной перспективы.

Психофизиологическое состояние героя выражается и с помощью такого изобразительного кода телесности, как слёзы: «ведром любви слёзы не вычерпать», «над ведрами вчерашних слёз». Слёзы в стихотворении чаще всего не настоящие, а артистические, обозначение игрового поведения героя, о чём сигнализирует их объём – «ведра». Вместе с тем образ слёз в подтексте несёт настроение катарсического обновления, надежду на возрождение. Они возникают обычно в связи «с размышлениями героя о смысле мужского существования и его взаимоотношения как творческой личности с соблазнами духа и тела» [14, с. 121]. В произведении рассматривается не само тело, а изменения сознания, связанного с телом. Герой на протяжении периода времени претерпевал изменения, пересекая в определённом возрасте некий жизненный рубеж, он как бы рождается заново. У него складывается новая телесность (тело зрелого творца), новое сознание, новая личность. Человеческая телесность, следовательно, понимается А. Мариенгофом как одухотворённое тело, являющееся результатом личностного роста. Телесность призвана выразить культурную, индивидуально-психологическую и смысловую составляющую человеческого существа. Она предстаёт в поэзии А. Мариенгофа как экзистенциальный феномен.

Таким образом, в центре поэзии А. Мариенгофа – герой, осуществляющий процесс эмоционально-образного моделирования своей жизненной ситуации в форме текста на основе чётко осознанного резонанса психофизиологического начала с природными ритмами. Его стратегия созидания дискурса реализуется с опорой на интимное и телесное. Они определяют формы использования речи и образуют речевые игры.

#### Список литературы

1. Markov V. Russian Imagism: 1919–1927 / V. Markov. – Wilhelm Schmitz Verlag in Gissen, 1980.
2. Nilsson N. A. The Russian Imaginists / N. A. Nilsson. – Stockholm Almqvist and Wiksel, 1970.
3. Lawton A. Vadim Shershenevich: From Futurism to Imagism / A. Lawton. – Ann Arbor : Ardis, 1981.
4. Маквей Гордон. Новое об имажинистах / Маквей Гордон // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: ежегодник РАН. – М., 2006.
5. Павлова И. В. Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов / И. В. Павлова // Русский имажинизм: история, теория, практика. – М. : ИМЛИ РАН, 2005.
6. Сухов В. А. Очерки о жизни и творчестве А. Мариенгофа / В. А. Сухов. – Пенза, 2007.
7. Тернова Т. А. Семиотика безумия в литературе русского авангарда / Т. А. Тернова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 21 – (202).
8. Иванова (Федорчук) Е. Особенности метафорического мышления поэтов-имажинистов (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин) / Е. Иванова (Федорчук) // Есенин и поэзия России XX–XXI веков: традиции и новаторство. – М. – Рязань – Константиново : РГПУ, 2004.
9. Исаев Г. Г. Код телесности в литературно-критическом дискурсе А. Мариенгофа / Г. Г. Исаев // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2013. – № 4.
10. Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф / Т. Хуттунен. – М., 2007.
11. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон. – М. : Едиториал УРСС, 2004.

12. Мариенгоф А. Фонтаны седины / А. Мариенгоф // Поэты-имажинисты / сост., подгот. текста, биограф. заметки и прим. Э. М. Шнейдермана. – СПб. : Петербургский писатель – М. : Аграф, 1997.
13. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1986.
14. Арзамазов А. А. Феномен визуальности в современной удмуртской поэзии (опыт анализа творчества П.М. Захарова) / А. А. Арзамазов. – Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2010.
15. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. – М. : Советская энциклопедия, 1973.
16. Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. – М.: REFL-book, 1994.

#### References

1. Markov V. Russian Imagism: 1919–1927. Wilhelm Schmitz Verlag in Gissen, 1980.
2. Nilsson N. A. The Russian Imaginists. Stockholm Almqvist and Wiksel, 1970.
3. Lawton A. Vadim Shershenevich: From Futurism to Imagism. Ann Arbor, Ardis, 1981.
4. Makvej Gordon. Novoe ob imazhinistah // Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arheologija: ezhegodnik RAN. M., 2006.
5. Pavlova I. V. Obshhie svojstva liricheskogo soznanija i pafosa v poezii imazhinistov // Russkij imazhinizm: istorija, teorija, praktika. M.: IMLI RAN, 2005.
6. Suhov V. A. Oчерки о zhizni i tvorcestve A. Mariengofa. Penza, 2007.
7. Ternova T. A. Semiotika bezumija v literature russkogo avangarda // Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo universiteta. 2010. № 21 (202).
8. Ivanova (Fedorchuk) E. Osobennosti metaforicheskogo myshlenija pojetov-imazhinistov (V. Shershenevich, A. Mariengof, S. Esenin) // Esenin i poezija Rossii XX–XXI vekov: tradicii i novatorstvo. M., Rjazan', Konstantinovo, RGPU, 2004.
9. Isaev G. G. Kod telesnosti v literaturno-kriticheskom diskurse A. Mariengofa // Kaspijskij region: politica, economica, cultura, 2013, № 4.
10. Huttunen T. Imazhinist Mariengof. M., 2007.
11. Lakoff Dzh., Dzhonson M. Metaforj, kotorymi my zhivem. M., Editorial URSS, 2004.
12. Mariengof A. Fontany sediny // Pojety-imazhinisty. SPb., Pb. pisatel', M., Agraf, 1997.
13. Propp V. Ja. Istoricheskie korni volshebnoj skazki. L.: Leningrad University Publ., 1986.
14. Arzamazov A.A. Fenomen vizual'nosti v sovremennoj udmurtskoj poezii (opyt analiza tvorcestva P.M. Zaharova). Izhevsk, Udmurtskij institut istorii, jazyka i literatury UrO RAN, 2010.
15. Ozhegov S. I. Slovar' russkogo jazyka. M., Sovetskaja jenciklopedija, 1973.
16. Kerlot H. Je. Slovar' simvolov. M., REFL-book, 1994.

#### ВИДЕНИЯ В СТРУКТУРЕ НАРОДНОЙ АГИОГРАФИИ

**Ивашнёва Лидия Леонидовна**, кандидат филологических наук, Астраханский государственный университет, 414056, Россия, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а, e-mail: kafruslit@mail.ru.

Видения являются центральными эпизодами в структуре фольклорных легенд о святых. Они формируют концепт чуда – важнейший жанровый признак народной агиографии. Видения содержат необходимую полноту фактов биографии святого для его официального почитания.

**Ключевые слова:** легенды о святых, факт жизнеописания, центральный концепт чуда, проблема жанра