

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА НЕОМИФОЛОГИЗАЦИИ В ПРОЗЕ РУССКОГО ФЭНТЕЗИ

В ряду современных литературных направлений, использующих художественный потенциал мифологии и неомифологии, проза фэнтези, изображающая альтернативные миры, хронологически соотносимые с античностью и Средневековьем, занимает особое место. И это вполне логично, ведь объектом изображения в фэнтези являются параллельные реальности, существующие по магическим законам, а магия – это обратная сторона мифа. По утверждению Т.А. Апинян, «магия – руководство к действию, инструкция. За ней стоит миф как объяснительная модель, как идеология, как обоснование того, что и зачем совершается, какие последствия может иметь» [Апинян 2005: 175 – 176]. В то же время, размышляя о стиле русского фэнтези, следует помнить, что «миф – не жанр словесности, но факт мироощущения, кон-

цепция бытия. ...То, о чем свидетельствует миф, есть не образ, а реальность, телесно существующая. **Миф – правда...**» [Там же: 175]. Именно поэтому нам кажется, что применительно к фэнтези корректно рассуждать о неомифологизме. Реконструируя поэтику мифа, неомиф в современных условиях служит всего лишь одним из альтернативных «способов познания, объяснения и освоения окружающего человека мира» [Ладыгин, Ладыгина 2001: 58].

Термин «**неомифологическое фэнтези**» предлагается нами как рабочий для удобства характеристики материала. Вводя его, мы руководствовались соображением, что в основе любой классификации лежит, в первую очередь, бинарное противопоставление по некоторому основанию. И термин «*мифологическое фэнтези*», активно используемый критиком Б. Невским, в этом случае оказывается противопоставленным не всей системе фэнтезийных субжанров, а одному-единственному. Основанием для противопоставления служит способ использования мифологических элементов в сравниваемых субжанрах.

В современном литературоведении для обозначения неомифологического фэнтези чаще используется термин «*высокое, или твердое, фэнтези*». Его приметой является мифотворчество писателя. По этому поводу Б. Невский замечает: «Конечно, условно **все** фэнтези основано на мифологии. Однако, например, Толкин, используя при создании «Властелина Колец» кельтскую, германскую и христианскую мифологии, творил на их основе уже собственный вторичный мир с оригинальным мифическим сводом» [Невский 2007: 50]. В «*высоком фэнтези*» мифологические элементы и образы, созданные самим писателем, несмотря на различный генезис, формируют новую стройную систему, реализующуюся на всех уровнях текста и способствующую передаче авторского мировидения. К неомифам (вторичным мифам) сторонниками фэнтези приравниваются некоторые прецедентные литературные тексты: к их числу, помимо романов Р.Р.Дж. Толкина, причисляют произведения М.А. Булгакова, Дж.К. Ролинг и некоторые другие. Это приводит к тому, что они, наряду с архаической мифологией, становятся источниками цитирования, то есть, по выражению В. Руднева, мифологического бриколажа [Руднев 1999: 238].

Вопреки очевидной логике, термин *неомифологическое фэнтези* отсутствует в терминосистеме, именующей направления нереалистической прозы. Предпочтение отдается номенклатурному обозначению *мифологическое фэнтези (mythic fantasy)*, создателем которого считается американский писатель Терри Уиндлинг, путем калькирования освоенного русской терминосистемой. По определению Б. Невского, «мифологическое фэнтези вплетает традиционные мифы разных народов в ткань вторичной реальности, которая создается авторами современной фантастики <...> мифологическое фэнтези лишь переосмысливает и преобразовывает традиционные мотивы и персонажей, которые рождены человеческим воображением столетия назад» [Невский 2007: 50]. В корпус текстов русского мифологического фэнтези литературный критик включает произведения Г.Л. Олди, основанные на мифологических сюжетах, «Герой должен быть один» и «Гроза в безначалье». Думается, даже в этом случае ситуация освоения мифологических образов далеко не однозначна: в русском фэнтези античные и средневековые мифологи-

ческие персонажи и мотивы, **как правило**, семантически и коннотативно модифицируются под влиянием контекста, что свидетельствует как раз об их **неомифологизации**.

Неомифологизм давно стал одной из конститутивных черт фэнтези вообще и с разной степенью интенсивности обнаруживается во всех субжанрах¹ направления и на всех уровнях текста, в том числе и на языковом. Приведем лишь один пример, иллюстрирующий наиболее типичный способ преобразования лингвистических элементов, обладающих мифологизированным содержанием.

Ты кого к нам привел, горбунок? Услышал он хриплый голос и открыл наконец глаза. ...Вверху на полке в вольготных позах расположилась компания кряжистых, лохматых мужиков. Вернее, мужичков. Каждый из них был Ивану едва не до колена. «Чем дальше, тем страньше, подумал Иван, вспомнив бессмертную Алису Льюиса Кэрролла. – Вначале говорящая лошадь, теперь – семь гномов. В этой компании не хватает только Белоснежки» [Синельников 2005: 29].

Способом комического преобразования мифологических образов в рамках приведенного контекста выступает прием объединения мифологизмов с различным лингвокультурным статусом. В представленном отрывке актуализируются имена героев народных и литературных сказок: Ивана (от его лица ведется повествование), Конька-Горбунка, гномов, Белоснежки и Алисы. Смещение национально-культурных рамок между мифологизмами порождает игровой эффект.

Трансформации, происходящие с мифологизмами в фэнтезийных произведениях, свидетельствуют о том, что современные авторы фэнтези крайне редко задаются целью реконструировать сказочно-мифологические стереотипы. Гораздо чаще последние становятся объектами лингвокреативных преобразований, в частности языковой игры. Этот процесс приводит к вытеснению мифологического фэнтези более современной его разновидностью – неомифологической. Именно поэтому объектом своих наблюдений мы избрали лингвистические средства и лингвопоэтические приемы, посредством которых авторы отечественного фэнтези создают феномен, именуемый неомифом. Нам представляется, что подобный анализ поможет выявить лингвистические маркеры неомифологизма, что позволит внести некоторую системность в существующую типологию фэнтези.

Универсальными лингвистическими маркерами мифологического и неомифологического фэнтези в конкретных художественных текстах выступают, в первую очередь, строевые единицы лексико-фразеологического языкового уровня. Они точно указывают читателю на мифологическую традицию, использованную автором. Группа подобных маркеров условно может быть обозначена с помощью термина «**мифологизмы**». Мифологизмы неоднородны: они включают наименования фантастических существ, онимы различного типа (в первую очередь **мифонимы**), а также **прецедентные имена** и **мифологемы**.

¹ Жанровых разновидностях: меча и магии, эпическом, городском, street-fэнтези, комическом, пародийном и др.

Понятие «**мифологизм**» обычно интерпретируется в лингвистической литературе как «текстовая и речевая (ситуативная) реализация семантики архетипа (мифологема) в данном... произведении. Мифологизм... представляет собой многослойное образование, сочетает... аспекты: прагматику, эстетику, магичность, символичность» [Бондарец 2004: 7]. С формальной точки зрения мифологизмы могут быть представлены нарицательными (собственно мифологизмы), индивидуальными, а также составными наименованиями, которые обозначают образы и реалии мифологического происхождения аналитически: *домовой, эльф; меч-кладенец, молодильные яблоки, Эскалибур; Баба Яга, Азazelь; двуликий Янус, сизифов труд, троянский конь* и др. Со временем мифологизмы аналитической оформленности способны трансформироваться в идиомы – устойчивые выражения с целостным переносным смыслом: *как в воду глядел; хорошо тому жить, у кого бабушка ворожит* и др.

Мифонимы, по определению «Лингвистического энциклопедического словаря», «имена вымышленных объектов» [Подольская 1990: 347]. В состав этой группировки входят только имена собственные, как правило, изучаемые лингвистикой изолированно от контекста. Мифонимы делятся на несколько подгрупп: **культонимы** (культовые имена) – духовные понятия христианства и других мировых религий (*Бог Дух, Троица, Богородица / Царица Небесная, Церковь*); **теонимы** – имена богов в политеистических религиях (*Зевс, Юпитер, Афродита, Венера*); **идеонимы** – названия объектов умственной, идеологической и художественной сферы деятельности человека (у М. Булгакова – *Маргарита, Низа, Афраний; Новый Завет, «Евгений Онегин»*) [Русский язык 2003].

К **мифонимам** примыкает целый ряд **реалионимов**, имен собственных реально существующих объектов: «в классе **антропонимов** ... за объектом номинации стоит понятие «человек» (нет человека без имени); в класс **топонимов**... входят названия географических объектов, данных по воле человека (есть и безымянные объекты), класс **прагматонимов** объединяет различные категории онимов, имеющие денотаты в практической деятельности человека: колокола Красный, Голодарь; **городские объекты** – Каменный мост, улица Никольская; пушки Единорог, Волк» [Там же]. Такие единицы часто оказываются связанными с легендами и преданиями средневекового и более позднего происхождения. Так, современники считали Ивана Грозного и Петра Первого воплощениями Антихриста, а Петербург в городском фольклоре расценивался как гиблое место, город, которому отведено существовать 300 лет. В группах прагматонимов и имен городских объектов распространены единицы, обладающие фоновой семантикой, в которой нашли отражение легенды и предания (*Грааль, Сухарева башня*).

Из всех перечисленных мифонимических групп наиболее активно в аспекте неомифологизации проявляют себя **идеонимы** и **реалионимы**, которые составляют корпус такой лингвокультурологической категории, как **прецедентные имена (ПИ)**. В состав ПИ, как правило, включаются **заглавия художественных текстов** фольклорного и литературного происхождения («*Слово о полку Игореве*», «*Аленький цветочек*», «*Мальчи и Карлсон*»), **имена их персонажей** (*Колобок, Садко, Буратино, Буревестник, Шариков, Гарри Поттер*), **индивидуальные антропонимы** (*Д.И. Менделеев, В.И. Чапаев*,

М. Калашиников), **топонимы и городские объекты** (Киев, Ваганьково, Останкино). Прецедентные имена обладают общим свойством: будучи широко известны носителям конкретной культуры, они становятся основой для возникновения «вторичных» мифов (неомифов), закрепляющихся в преданиях, легендах, анекдотах². Особенностью прецедентных имен является их национально-культурная маркированность. Имена, значимые для носителей одной культуры, не содержат никакой информации для представителей другой или интерпретируются ими неправильно. Так, например, в энциклопедическом справочнике А. Котерелла «Мифология»³ прецедентное имя «Баба-Яга» характеризуется следующим образом: «Ежи-баба, отвратительный женский демон-людоед из славянских мифов. ...Жила она за забором из человеческих костей в странном доме, углы которого опирались на куриные ноги. Существовало поверье, что она отправляется в путь верхом на железном летающем чайнике» [Котерелл 1999: 181].

Обычно прецедентными именами становятся единицы, которые лучше других раскрывают актуальный для данной культуры мифологический сюжет, то есть **мифологему**. Так, прецедентное имя *Обломов* стало актуальным для русской культуры, поскольку связано со стереотипом «загадочность русской души», прецедентное имя *Буревестник* отражает ментальный стереотип «безумство храбрых».

Некоторые мифологемы обладают интеркультурным характером. Так, мифологема сироты, притесняемого приемными родителями, но добившегося жизненного успеха вопреки превратностям судьбы, популярна в русских народных сказках и французской литературной сказке Ш. Перро, известной отечественному читателю под названием «Золушка», была актуализирована английской писательницей Дж.К. Ролинг в цикле произведений о Гарри Поттере, а затем писателем Д. Емцом в цикле романов о Тане Гроттер.

Все перечисленные разновидности мифологизмов используются в неомифологическом фэнтези не только в готовом виде, но и модифицируются. Именно поэтому в отечественном неомифологическом фэнтези распространены такие лингвопоэтические приемы, как:

✓ **индивидуально-авторское словотворчество**: *Знатные господа из Моветона обращаются за займами к банкиру Фердикрюгеру* [Резанова 2007: 41];

✓ **деметафоризация фразеологизмов**, в том числе сопровождающаяся ложной этимологией, служащей основой для каламбура: *...из рядов ортодоксальных последователей Края выделились неумеренные личности, проповедующие новое воплощение Края. Его именуют Край Света* [Там же: 42]. Лексема «Свет» в этом контексте используется в значении *жизнь, бытие*.

Однако, употребленные локально, перечисленные выше единицы и их дериваты не делают фэнтези неомифологическим в субжанровом смысле. Таковым оно становится только в том случае, если первичные и вторичные ми-

² Например, реальный Василий Иванович Чапаев имеет мало общего с героем анекдотов.

³ Перевод О.Г. Белошеева.

фологизмы образуют в рамках художественного произведения систему, организующую все уровни текста.

Системообразующим фактором обычно становится неомифологема, созданная автором путем преобразования традиционной модели. Например, одной из архаических мифологем является представление об имени как важнейшей составляющей личности. В фэнтезийном романе А. Сивинских и А. Козаева «Имяхранитель» неомиф формируется за счет того, что, благодаря авторской фантазии, Имя приобретает свойство отделяться от *полноименного* человека и, материализуясь, покидать его тело. Имя в романе – синоним творческих способностей и социального статуса и памяти его носителя. Если *полноименный* утрачивает Имя, то он превращается в лишенного творческих способностей и памяти социально неполноценного *обломка*. Знаком неомифологемы в тексте может служить уже упоминавшаяся деметафоризация фразеологизмов, поддерживаемая сюжетным развертыванием. По сути дела, рассматриваемая неомифологема является логическим развитием буквально понятых идиом: *потерять доброе имя, потерять память, потерять лицо, потерять любовь* и некоторых других⁴. Помимо указанного маркера, сигналами неомифологемы в тексте становятся графическая (написание с большой буквы) и грамматико-семантическая аномалии. Последняя обнаруживается в нарушении нормативной синтагматики существительного: *Имяхранитель почти физически ощущал, как сэр Льюис – Имя Роба, обретшее ночную самостоятельность, – впитывает жизненно необходимую ему энергию лунного света* [Сивинских, Козаев 2007: 33]. Семантико-грамматическая аномалия в приведенном примере маркируется посредством двойного нарушения стандартизированной синтагматики, что выделено с помощью двойного подчеркивания и жирного шрифта.

Подобные неомифологемы используются авторами оригинальных неомифологических фэнтези с чрезвычайной последовательностью, поскольку служат средством текстообразования, скрепляя воедино идейный, композиционно-образный и языковой уровни. На современном этапе количество неомифологических фэнтези неуклонно растет. Лучшими произведениями этого субжанра являются «Мессия очищает диск», «Шутиха», «Шмагия», «Приют героев» Г.Л. Олди; цикл «Три стороны зеркала» и дилогия «Берег хаоса» / «Паутина долга» В.Е. Ивановой, роман А. Сивинских и А. Козаева «Имяхранитель» и др. Все перечисленные произведения обнаруживают сходные лингвопоэтические черты, которые могут быть представлены в виде системы конститутивных признаков субжанра. По наблюдениям литературоведа В.П. Руднева, характерными приметами неомифологизма являются «ориентация на архаическую, классическую и бытовую мифологию; циклическая модель времени, мифологический бриколаж», при котором произведение строится «как коллаж цитат и реминисценций из других произведений»; «игра на стыке между иллюзией и реальностью, уподобление языка художественного текста мифологическому языку с его “многозначительным косноязычием”» [Руднев 1999: 238, 185]. Каждый из перечисленных признаков ре-

⁴ Этот прием уже был использован В.В. Одоевским в новелле «Город без имени» и Льюисом Кэрроллом в сказке «Алиса в Зазеркалье».

лизуется в фэнтезийной прозе с помощью вполне определенных лингвистических средств. Перечислим их, опираясь на уже имеющиеся в литературоведении параметры и используя в качестве инструмента анализа сравнение неомифа с традиционным мифом.

Ведущую роль в системе конститутивных признаков мифа занимает **синкретизм** [Садовская 2006: 6]. В основе традиционного мифа лежит единство религиозного, философского, научного и эстетического способов восприятия и интерпретации действительности, следствием чего на языковом уровне возникает использование моносемантических слов с предельно обобщенной семантикой: «Обозначая то или иное явление окружающей жизни, например огонь (Гефест) как стихию, человек не дифференцировал его на огонь в очаге, лесной пожар, пламя горна и т. д.» [Там же: 5 – 6]. В неомифологическом фэнтези синкретизм лексико-фразеологических единиц проявляется в том, что использование первичных значений слов воспринимается читателем на фоне актуальных для него переносных значений. По сути дела, в неомифологическом фэнтези происходит **диффузное употребление нескольких значений многозначного слова**, фоновая семантика первичного ЛСВ которого содержит мифологический компонент. Формальным признаком использования этого приема в тексте служит коннотативное рассогласование грамматически связанных элементов фразы. Так, элементы названий фэнтези В.Е. Ивановой «Берег хаоса» / «Паутина долга», проспективно воспринимаемые читателем с учетом негативной оценочности переносных метафорических значений⁵, по мере знакомства с текстом начинают осознаваться как лишенные эмоциональной окраски или способные передавать **различные** эмоции. Это достигается путем повтора индивидуально-авторских конструкций, приобретающих в тексте произведения характер устойчивых выражений. Например, в обеих частях дилогии В.Е. Ивановой встречаются выражения: *Хаос, вечный и нетленный* (междометие, ср. *боже, господи*), *заклинатель Хаоса*, *Игры с Хаосом*, *зерна Хаоса* и др. Наиболее часто материалом подобных лингвистических преобразований выбираются генитивные конструкции, которые могут быть интерпретированы в образно-метафорическом и когнитивно-метафорическом ключах. В соответствии с интенциями автора в сознании читателя, наряду с контекстуальным значением, продолжает существовать стереотип: «хаос – отрицательное проявление бытия». Семантический контраст прямого и переносного значений порождает эффект коннотативного рассогласования, которое наряду с семантико-грамматическим рассогласованием активно используется авторами фэнтези для создания **диффузности**. Она, в свою очередь, служит частным проявлением **языковой игры**, аморфной по отношению к мифу, но обязательной для неомифа. Это

⁵ Слово *хаос* современным носителем языка воспринимается в первую очередь как «крайний беспорядок, неразбериха», а не категория древнегреческой философии и мифологии – «беспредельное пространство, представляющее собой беспорядочную смесь материальных элементов мира, из которого произошло все существующее». Аналогичным образом слово *паутина* в приведенном выше контексте воспринимается как «то, что опутывает, подчиняет себе», а не «то, что своим внешним видом напоминает сеть паука» [Большой толковый словарь русского языка 2003].

свойство неразрывно связано со следующим конститутивным признаком мифа/неомифа, который был открыт немецкими романтиками.

По мнению И.Г. Гердера и Ф.В. Шлегеля, важным свойством мифа является **универсализм**: «В мифе, считали они, соединяется идеальное и реальное, прошлое и будущее» [Там же: 7]. Можно предположить, что, говоря об универсализме мифа, немецкие романтики имели в виду мифологию отдельной национальной культуры, поскольку универсализм отдельного мифа невозможен из-за того, что каждая отдельная история представляет собой лишь фрагментарный взгляд на мир под определенным углом зрения (космогоническим, эсхатологическим, теогоническим, креативным, анималистическим; трансформационным и др). Таким образом, под универсализмом мифа немецкими романтиками подразумевалась «образная модель миропорядка» [Тамарченко 2004: 55], обладающая всеобъемлющей объяснительной силой, распространяющаяся на любую сферу действительности.

С неомифом дело обстоит иначе. Неомифологическое фэнтезийное произведение обладает универсализмом вне зависимости от вхождения его в тот или иной цикл. В основе универсализма неомифа лежит языковая игра, которая пронизывает все уровни текста. Она придает неомифологическому фэнтези многомерность, для нее не существует национальных границ и тематических ограничений мифа. Так, например, В. Иванова контаминирует в уже упоминавшейся дилогии древнегреческое космогоническое учение о Хаосе как первооснове бытия и западноевропейские сказания об эльфах. Нейтрализация межкультурного конфликта достигается посредством тщательного отбора ключевых слов и продуманной организации текстового пространства. Ключевые слова неомифологического фэнтези вербализуют наиболее значимые с идейной и жанровой точек зрения концепты. Как правило, такие ключевые слова образуют бинарные оппозиции: Обыденность – Карнавал [Олди 2003]; Хаос – Порядок, Тело – Душа [Иванова 2006]. В роли одного из компонентов оппозиции, как правило, выступают единицы, которые в научном дискурсе используются для обозначения философских или культурологических категорий (*жизнь – смерть, Хаос, тело – душа*). Однако в рамках художественного контекста они обычно употребляются диффузно: с учетом целого ряда значений и коннотации. Вторым компонентом оппозиции способны становиться ключевые слова, маркирующие принадлежность текста к литературному направлению фэнтези: *герой, меч, игра (карнавал, квест), осень (паутина, костер)* и др. В результате взаимодействия этих значений и стоящих за ними концептов формируется универсализм неомифа, проявляющийся также в том, что все его разноуровневые и одноуровневые элементы оказываются связаны друг с другом семантически и логически. Подобное взаимодействие элементов порождает языковую игру, пронизывающую неомифологический текст и придающую ему **логоцентрический (словоцентрический) характер**. Значимость логоцентризма как текстообразующего фактора проявляется в том, что не сюжет определяет выбор словесного материала, а словесный материал определяет направление, а также ускоряет или замедляет развитие сюжета.

Именно поэтому композиция большинства неомифов имеет орнаментальный характер.

Жанровая квалификация неомифологического фэнтези обычно вызывает сложности как у самих авторов, так и у исследователей их творчества⁶. Вследствие этого любая попытка терминологической характеристики таких произведений приводит к созданию лингвистического парадокса или оксюморона. Так, например, жанр своих романов Г.Л. Олди описывает посредством словосочетания *философский боевик*; рецензия А. Щербака-Жукова на одну из книг М. Успенского названа «Между мифом и анекдотом» [Щербак-Жуков [http://www.rusf.ru/ ko/parad/index.htm](http://www.rusf.ru/ko/parad/index.htm)]; одна из книжных серий издательства «Азбука» носит название «Русское anime».

Неоднозначность жанровой квалификации неомифологического фэнтези обычно проявляется в его композиционной усложненности, которая достигается посредством добавления в повествование внесюжетных элементов: отступлений различной тематики, снов, видений, воспоминаний и др. Так, в романе Г.Л. Олди «Шутиха» важным композиционным средством выражения авторской идеи становятся отступления, которые повествователи, ведущие рассказ от третьего лица и потому называющие себя *Третьими Лицами*, вставляют в текст для аргументации своих умозаключений, а также для шуточного приглашения читателя к диалогу, например: *Литературное отступление. «Есть несколько сортов смеха. Есть средний сорт смеха, когда смеется весь зал, но не в полную силу. Есть сильный сорт смеха, когда смеется та или иная часть зала, но уже в полную силу, а другая часть зала молчит, до нее смех в этом случае совсем не доходит. Первый сорт смеха требует эстрадная комиссия от эстрадного актера, но второй сорт смеха лучше. Скоты не должны смеяться».* Даниил Хармс. «О смехе» (1933) Даниил Иванович, ты ведь понимал, чем рискуешь? Искренне твои, Третьи Лица [Олди 2003]. Посредством вставных элементов в неомифологическом фэнтези **актуализируется образ повествователя** (автора) и формируется **диалогизм**, что совершенно нехарактерно для мифа. Значимость этих категорий в поэтике неомифологического фэнтези имеет следствием тот факт, что художественные время и пространство в рассматриваемом субжанре существенно отличаются от мифологических.

Всеми исследователями принимается тезис о том, что мифу присуща особая временная организация, которая обычно квалифицируется как циклическая. Характеризуя категорию времени в нереалистических произведениях, А.Б. Косарева (Ройфе) замечает: «Циклическая модель прослеживается в большинстве фантастических произведений: мир из состояния гармонии погружается в состояние хаоса. Приходит герой, решает все проблемы, и мир снова возвращается в состояние изначальной гармонии» [Косарева http://www.sf.perm.ru/kd_dop_myth1.shtml]. Однако подобная закономерность характерна, скорее, для мифологического фэнтези. В

⁶ Попытка квалифицировать неомифологическое фэнтези с помощью привычных обозначений (фэнтези меча и магии, героическое, эпическое, славянское, романтическое, приключенческое и др.) обречена на неудачу.

неомифе сосуществуют и взаимодействуют друг с другом, по меньшей мере, четыре типа времени: мифологическое, циклическое, обрядное (ритуальное), а также «персональное» время героя. В момент завязки сюжета эти временные параметры приходят в столкновение друг с другом, фатальным образом изменяя судьбу героя.

Типология маркеров «столкновения времен» в неомифологическом фэнтези довольно обширна. Наиболее часто в этой роли выступают следующие лингвистические единицы и приемы:

✓ Смена обозначений социального статуса персонажа, приводящая к логическому сбою в номинационной цепочке. В роли компонентов цепочки обычно выступают морфемные или семантические неологизмы, индивидуально-авторские фразеологизмы (*квестор*, *квиз*, *шмага* [Олди 2004, 2006]; *имяхранитель*, *обломок*, субстантиват *полноименный*, *цапля* – «служительница культа Белой цапли» [Сивинских 2007]; *Заклинатель Хаоса*, *тоймен* – «чиновник в управе» [Иванова 2006, 2006а]).

✓ Чередование различных типов обозначения времени, среди которых выделяются:

а. Традиционные для описываемой художественной реальности единицы измерения циклического времени. Их концентрация создает эффект «сгущения» и «замедления» его хода: *ювекка второй день пята Аурин* [Иванова 2006]; *эпоха Тан*, *Эпоха Обширного благоденствия* [Олди 2004а]. Количество лексико-семантических групп, маркирующих циклическое время, может быть различным, что определяется в каждом конкретном произведении количеством изображаемых рас и социальных групп, живущих в разных временных ритмах. Актуализация единиц, обозначающих циклическое время, осуществляется с помощью полного лексического повтора экспрессемы *осень*. Означенное ключевое слово знаменует в фэнтези окончание одной эпохи и переход к другой, в рамках которой будут действовать уже иные временные закономерности.

б. Другая группа единиц временной семантики в неомифологическом фэнтези – средства обозначения «персонального» времени героя, который задолго до окончания мифологического цикла начал существовать в рамках иной хронологии (*полнолуние* – цикл. / *вчера*, *день* – инд. [Сивинских 2007]).

с. Третий тип единиц обозначает ритуальное время, момент, в который происходит приобщение героя к мифологическому времени. Маркером перехода к ритуальному времени может быть рамочное оформление вставных элементов, как, например, в романе Г.Л. Олди «Шутиха». В этой функции выступают различные модификации крылатой фразы *распалась связь времен*, посредством языковой игры отражающие проникновение Карнавала в жизнь персонажей: *На этих словах преступную связь времен порвали, как Тузик – тряпку, все смешалось в доме, то бишь в беседке, а почтенная династия стоматологов Облонских, если кому интересно, тут совершенно ни при чем; Связь времен задумалась, почесала в затылке и восстановилась* [Олди 2003]. В той же функции используются и семантические неологизмы смысловой группы «ритуал», создаваемые авторами посредством метонимического переноса (*извлечение* – добывание магии из

Потока Силы) [Иванова 2006, 2006] или окказиональной актуализации ЛСВ иноязычного слова, пропущенного в процессе его освоения воспринимающим языком (*квест*) [Олди 2006]. С этой же целью в неомифологическом фэнтези актуализируются элементы семантического поля «игра», чем подчеркивается первоначальный сакральный или мантический характер явления [Иванова 2006, 2006а].

Единицы текстового макрополя «время» тесно связаны с понятием «пространство»: в народной мифологии, то есть фольклоре, закреплены представления о том, что в магическом плане пространство неоднородно: «Имеются точки, куда стягиваются векторы обоих миров; некие пространственно-временные и н т е г р а л ы... где действуют одновременно законы проданного и сакрального миров – сакральное имплантировано в профанное» [Апинян 2005: 104]. Таким образом, организации мифологического пространства присуще свойство, которое позже было актуализировано писателями-романтиками, – **двоемирие**. Т.А. Апинян выделяет следующие разновидности топосов, обладающих интегрирующей функцией (в художественных текстах они актуализируются посредством компонентов соответствующих лексико-семантических групп): *священные места* (*Центр Мира, радуга, мост, лестница, пещера, провал, колодец*); *храм; дом; поселение / город*. Представляется, что этот перечень может быть уточнен как в плане численности групп, так и их состава. Группа *священные места* должна быть дополнена элементами *гора, башня*, а в список лексико-семантических групп нужно включить парадигму *пограничное пространство*, которая реализуется в текстах своими элементами *лес, вода, дорога / перекресток, остров, лабиринт* и др. Этот перечень может быть дополнен неомифонимами, именуемыми индивидуальные географические и городские объекты (*Петербург, Киев, Ирэм, Сухарева башня*), обладающие фоновыми семами *волшебство, магия, нечистая сила / святость, защита*. Как правило, при изображении подобных топосов используются мифологическая и ритуальная разновидности художественного времени.

Таким образом, произведенный в предлагаемой статье анализ материала подтвердил рабочую гипотезу о лингвистических различиях стиля мифологического и неомифологического фэнтези. Он позволил выявить такие лингвистические признаки стиля неомифологического фэнтези, как диффузность употребления лексем и фразеологизмов, являющуюся следствием языковой игры; логоцентризм, как один из важнейших текстообразующих факторов, диалогизм, особая организация пространственно-временного континуума, основывающегося не только на мультиверсализме (многомирии), но и на привычном для романтизма двоемирии. Все это позволяет надеяться, что с течением времени таким же образом удастся охарактеризовать лингвистические особенности других фэнтезийных субжанров.

ИСТОЧНИКИ

Иванова В.Е. Берег хаоса. СПб., 2006.

Иванова В.Е. Паутина долга. СПб., 2006а.

- Олди Г.Л.* Шутиха. М., 2003.
Олди Г.Л. Шмагия. М., 2004.
Олди Г.Л. Мессия очищает диск. М., 2004а.
Олди Г.Л. Приют героев. М., 2006.
Резанова Н.В. У принцессы век недолог. М., 2007.
Сивинских А.В., Козаев А.В. Имяхранитель. М., 2007.
Синельников В.Н. Смерть на острие иглы. М., 2005.

ЛИТЕРАТУРА

- Апишнян Т.А.* Мифология: теория и событие. СПб., 2005.
 Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С.А. Кузнецова. СПб., 2003.
Бондарец Е.А. Лексико-семантическая структура мифологизмов в восточнославянском фольклоре (на материале сборников заговоров): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2004.
Косарева А.Б. Мифологема как основа фантастики XX века // http://www.sf.perm.ru/kd_dop_myth1.shtml.
Котерелл А. Мифология: Энциклопедический справочник. Минск, 1999.
Ладыгин М.Б., Ладыгина О.М. Краткий культурологический словарь. М., 2001.
Невский Б. Старая сказка на новый лад. Мифологическая фантастика. // Мир фантастики и фэнтези. 2007. № 41. С. 50 – 54.
Подольская Н.В. Ономастика // Лингвистический энциклопедический словарь, М., 1990.
Руднев В.П. Словарь культуры XX века, М., 1999.
Садовская И.Г. Мифология. М., Ростов-на-Дону, 2006.
Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1 М., 2004.
Щербак-Жуков А. Между мифом и анекдотом // www.rusf.ru/ko/parad/index.htm
Русский язык: Энциклопедия. CD. 2003.

Т.Ю. Игнатович

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ НАРОДНАЯ РЕЧЬ ВОСТОЧНОГО ЗАБАЙКАЛЬЯ: ОТ ДИАЛЕКТОВ К РЕГИОЛЕКТУ

В настоящее время русские говоры Восточного Забайкалья в языковом отношении не представляют собой однородного образования, так как имеют различия в материнской основе и развивались в условиях разных языковых контактов различной степени интенсивности.

В центральных районах Читинской области, на территории раннего заселения со второй половины XVII в. (современные Нерчинский, Шилкинский, Балейский, Ононский районы), бытуют старожильческие говоры, сохраняющие черты севернорусского происхождения, повсеместно распро-