

СЕМАНТИЧЕСКАЯ ГРАНИЦА В РАННЕЙ ЛИРИКЕ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург

Художественный мир Г. Иванова построен на сосуществовании и взаимодействии семантический полей, каждое из которых обладает соответствующими пространственно-временными параметрами. Мир реальной действительности интерпретируется как неистинный, пустой, ущербный. Ему противостоит условная реальность искусства, альтернативный мир мечты, сна, воспоминаний о прошлом, который воспринимается как сфера истинного, подлинного бытия.

Отталкиваясь от традиционной для русского символизма модели двоимирия, Иванов смещает смысловый акцент с антиномии посюстороннего (имманентного)/потустороннего (трансцендентного) пространств на антиномию действительность/мечта. Специфика мироощущения героя Иванова обусловлена, во-первых, позицией неприятия реальной действительности, во-вторых, представлением о невозможности возвращения в «потерянный рай» европейской культуры прошлого.

А.А. Пурин связывает такое мироощущение с тем обстоятельством, что поэт осознавал себя эмигрантом, изгнанником из родной страны еще до того, как покинул Россию в 1922 г. Иванов всегда был «поэтом эмиграции», для него это понятие наполнилось онтологическим содержанием еще в ранний период творчества. «Эмиграция для него имманентна жизни: она есть окружающий мир, в котором и нужно искать смысл – отыскивая его или не находя» [1, с. 230]. В Петербурге 1910-х – начала 1920-х гг. в творчестве поэта сформировались противостоящие друг другу аксиологические системы мира иллюзорного и мира реального. Эта ценностная конструкция определяет параметры художественного универсума Иванова: членение его в соответствии с пространственно-временными категориями «здесь и сейчас» и «там и тогда».

Являясь «важнейшим топологическим признаком пространства» [2, с. 220], граница в художественном мире Иванова разделяет названные области, определяя характер их взаимоотношения. В лирике поэта наблюдается набор соответствующих пространственных моделей, вариантов взаимного расположения сферы реальности и сферы мечты, снов, воспоминаний (вымышленного, или, в соответствии с терминологией современной нарратологии, фиктивного пространства) в структуре художественного универсума.

Основной, наиболее часто встречающейся в ранней лирике Иванова является оппозиция замкнутого / разомкнутого пространства. При этом закрытое пространство комнаты выступает знаком действительности, в то время как открытое пространство за его пределами – знаком мечты. Так, стихотворение «У моря» начинается строками:

Мы вышли из комнаты душевной
На воздух томящий и сладкий...

И заканчивается:

И стало туманно и сыро.
Мы – спрятались снова за стекла [3, с. 118–119].

Граница между «комнатой душевной» и «закатными даями» маркирована знаком окна (представленным метонимически – «стекла»). А окно является традиционной метафорой связи видимого и невидимого, прорыва в неведомое [4, с. 250–251]. Внутреннее пространство предстает как неподвижное, душевное, неживое, в то время как внешнее наполнено воздухом, движением, светом («Звучали морские свирели, / Метались рубины по брызгам...»). Декларируется не физическая, а духовная природа этого пространства, его идеальная сущность:

Огнем неземных откровений
Сияли закатные дали,
И копы неясных томлений
Отверстую душу пронзали.

«Высь», «даль», открытость соотносятся с «духовностью», трансцендентностью умозрительно; «низ», земля, «здешнее» пространство соотносятся с «материальностью» (телесностью), физическим миром и воспринимаются визуально. Такой вариант интерпретации базовой пространственной оппозиции коренится в символистских традициях, восходящих, в свою очередь, к эстетике романтизма. З.Г. Минц указывает на эту особенность в связи со спецификой организации художественного пространства ранней лирики Блока [5, с. 446]. Пространственные характеристики служат метафорическим выражением внутреннего состояния субъекта, а не его реального местопребывания или дви-

жения. В петербургских стихах Иванова стремление героя вырваться за пределы закрытого пространства эквивалентно стремлению выйти за пределы объективной физической реальности.

В ряде случаев внешнее пространство за стенами комнаты предстает знаком сна, а внутреннее замкнутое пространство – знаком яви. Характерны названия стихотворений «У окна», «Полусон». Пространственная характеристика лирического субъекта (локализация «у окна») является воплощением его пограничного психологического состояния между явью и сном. В структуре стихотворения «У окна» воплощается концепция сна как окна в иную, сверхчувственную реальность. Существование героя наяву сосредоточено на ожидании сна, который как раз и представляется формой подлинного бытия:

Каждый вечер сна, как чуда,
Буду ждать я у окна.
<...>
Тосковать о лунном небе
Вновь я буду у окна,
Проклиная горький жребий
Неоконченного сна [3, с. 127].

В ряде случаев сфера мечты, снов, воспоминаний представлена в виде морского простора. Земля, суша как пространственная оппозиция водного простора выступает метафорой предметной реальности. С этой пространственной моделью связан мотив «отплытия», имеющий определяющее значение для моделирования художественного мира Г. Иванова. Берег (или гавань) маркирует границу между «морем» и «сушей», отделяет сферу реальности от сферы мечты. Так, стремящийся в плавание герой «Эпилога» «рукою верной и старательной» «сплетает» «свои мечты», «грезит сказками старинными» [3, с. 130]. «Земля» в контексте лирики Иванова предстает пространством жизни, повседневного существования, в то время как «море» предстает не только пространством грез, но и пространством смерти. Отсюда – семантическая близость мотива «отплытия» и мотива «умирания». В «Эпилоге» гавань, откуда собирается отправиться в путь лирический субъект, маркирует границу между земным бытием и посмертным инобытием, а «светлая гавань», «где все горит и ным огнем», – цель стремлений ивановского героя, – предстает метафорой посмертно обретаемого рая.

Нельзя не отметить и того, что при описании морских пейзажей поэт апеллирует к живописным образцам – произведениям искусства «старинных мастеров». Тем самым, «берег» маркирует границу между эмпирической реальностью и художествен-

ным миром произведений изобразительного искусства:

Старинных мастеров суровые виденья,
Вы мной владеете. <...>

Я, словно в сумерки, из дома выхожу,
И ветер, злобствуя, срывает плащ дорожный,
И пена бьет в лицо. Но зорко я гляжу
На море, на закат, багровый и тревожный.

О, ветер старины, я слышу голос твой... [3, с. 218].

Художественное пространство в ранней лирике Иванова преимущественно ориентировано по вертикали. Небо, земля и море служат теми координатами, которые организуют пространство поэтического мира автора. При этом «небо» и «море» сходятся в семантическом поле «миров иных» (снов, воображения, а также смерти). В то время как «земля» мыслится областью посюстороннего, физического мира. Вследствие этого в ряде случаев граница между сферой реальности и сферой мечты обозначена линией горизонта. В частности, переход лирического субъекта из одной сферы в другую связан с созерцанием садящегося за горизонт солнца. Так, в стихотворении «Вновь сыплет осень листьями сухими...» заходящее солнце маркирует границу между «мерзлой землей», метафорически соотносимой с реальностью, и локализованным вверху «обманном раем» [3, с. 129–130].

Но чаще всего линия горизонта выполняет функцию границы между сферой жизни и сферой смерти. Картина садящегося за горизонт солнца устойчиво связывается с мотивом умирания или предчувствия смерти. Так, она подготавливает «экзистенциальный выход» [6, с. 348] в финале стихотворения «Все бездыханней, все желтей...», в тексте моделируется ситуация постепенного осознания смерти как общей точки всего сущего:

Все бездыханней, все желтей
Пустое небо. Там, у ската,
На бледной коже след когтей
Отпламеневшего заката.
<...>

Взволнован тлением, стою
И, словно музыку глухую,
Я душу смертную мою
Как перед смертным часом – чую [3, с. 171].

С дихотомией реального/фиктивного пространства, лежащей в основе структуры художественного универсума Иванова, непосредственно связан мотив отражения. Первый раздел книги «Отплыть на о. Цитеры» носит название «Любовное зерка-

ло», а эпитафией к нему служит первая строка из стихотворения А.С. Пушкина «Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало»: «Вот зеркало мое – прими его, Киприда!». В пушкинском стихотворении обозначен конфликт между идеалом и реальностью: вечная красота – атрибут богини – противопоставлена изменчивости облика смертной:

Богиня красоты прекрасна будет век,
Седого времени не страшна ей обида:
Она – не смертный человек;
Но я, покорствуя судьбине,
Не в силах зреть себя в прозрачности стекла,
Ни той, которой я была,
Ни той, которой ныне [7, с. 44].

Следуя пушкинской традиции, Иванов вводит знак зеркала как средства воспроизведения не реальной действительности, но нетленной красоты идеала, мечты. В ранних стихах поэта формируется пространство острова Цитеры, которое предстает как отражение, воплощение в зрительных образах мечты о рае, противопоставленное непосредственной эмпирической данности. Иными словами, фиктивный характер изображаемого мира подчеркивается тем, что моделью его структуры выступает отраженное изображение в зеркале, что и заявлено в заглавии раздела и эпитафии к нему. Мир острова Цитеры организуется как плоскостное двухмерное изображение, мир мечты, увиденный в Венерином зеркале. Зеркальность является основным принципом соотношения реального и иллюзорного мира.

Как представляется, появление мотива отражения у Иванова во многом обусловлено тенденцией введения живописного кода в структуру поэтического текста. Зеркало (вода, отражающая небо) предстает моделью визуального восприятия мира. Кроме того, реализуется семантический потенциал зеркала как знака видимости, кажимости, иллюзорной сущности создаваемой реальности. В «Сонете» мотив отражения как живописного эффекта соседствует с мотивом лжи. Моделируется ситуация, знакомая по полотнам А. Ватто (таким как «Капризница», «Затруднительное предложение», «Робкий влюбленный» и др.): юноша признается в любви капризной красавице. Стихотворение, открывающееся строками:

В залив, закатной кровью обогранный,
Садилось солнце. Матовый кристалл
Луны оранжевой медлительно всплывал,
Дробясь и рдея в зыби вод бессонной, –

завершается иронической репликой героини, подозревающей своего собеседника во лжи:

«Сладчайшие сулите вы надежды»...

Она ж в ответ, склонив с усмешкой вежды:

«Тот часто лжив, кто складно говорит!» [3, с. 117].

Отражение маркирует переход к иному бытованию, где эмпирический универсум замещается миром искусства, игровой реальностью, и персонажи, существующие в этой реальности, предстают актерами, исполняющими свои роли.

Традиционно водное зеркало служит средством установления соответствия между верхом и низом, нейтрализации пространственной иерархии. В поэтическом мире Иванова небо и вода сходятся в семантическом поле инобытия (грез, снов, воображения, а также смерти). Пример тому мы видим в стихотворении «Птица упала. Птица убита...». Оно построено по принципу зеркальной симметрии. Последняя строка завершается так же, как и первая: «Птица убита». Во второй строке небо, а в седьмой (предпоследней) море предстают локусами смерти. Появляются цветочные эпитеты, традиционно ассоциирующиеся со смертью:

Птица упала. Птица убита.

В небе пылают кровавые зори.

<...>

Пена морская мрачною тенью

Бьется о берег. Птица убита.

В третьей, четвертой строках море, а в пятой, шестой – небо предстают локусами мечты. Сферу грез характеризуют цветочные и световые знаки, соответствующие мажорной тональности строк:

Из изумруда, из хризолита

В пурпуре света пенится море.

В небе сиянье, в небе прощенье,

К грезам весенним дорога открыта... [3, с. 120].

В стихотворении выстраивается система двух взаимоотражающихся миров. При этом отражение приводит к трансформации сферы смерти в сферу грез и наоборот. Принцип искажающего отражения проявляется в системе цветочных и световых образов. «Кровавые зори», отражаясь, преобразуются в «пурпур света». «Сиянье» в небе трансформируется в «мрачную тень», с которой сравнивается морская пена. Мы наблюдаем в структуре поэтического мира Иванова не два автономных друг от друга локуса, а единую амбивалентную область грез-смерти.

Граница между эмпирической реальностью и миром искусства в ряде случаев маркирована рамой, ограничивающей плоскость картины. Общим местом в описании раннего творчества Иванова яв-

ляется указание на то, что мир предстает у поэта словно бы заключенным в раму, уподобляясь произведению изобразительного искусства. Н.С. Гумилёв определил эту тенденцию – «желание воспринимать и изображать мир как смену зрительных образов» [8, с. 197] – как объединяющую задачу книги «Вереск». Развивая мысль Н. Гумилёва, В. Крейд назвал ключевой объединяющей темой сборника «уподобление мира произведению старинного искусства» [9, с. 58]. Такое мировидение обуславливает особую роль экфразиса в ранней лирике Иванова.

Функциональная близость рамы окна и рамы картины снимает различие между натуральным и изображенным пейзажем. М. Рубинс справедливо замечает, что для экфраз поэта характерно «преднамеренное столкновение разных кодов, преимущественно искусства и реальности» [10, с. 268]. Четко выявляется дистанция между пейзажем, изображенным на полотне или открывающимся в окне, и описывающим его лирическим субъектом, что позволяет квалифицировать его как «созерцателя», «наблюдателя», констатировать, что картина представлена «объективно», а не через призму центрального лирического сознания [10, с. 267]. Тем самым, актуализируется структурирующая функция категории границы. Строки из стихотворения «Над морем северным холодный запад гас...» служат наиболее явным выражением названной особенности:

В огромное окно с чудесной высоты
Я море наблюдал. В роскошном увяданьи,
В гармонии валов жило и пело ты,
Безумца Тернера тревожное созданье [3, с. 194].

Описание морского пейзажа как трехмерной реальности, созерцаемой в окне, оборачивается экфразисом марины У. Тернера, соотносится с изображением моря на двухмерной плоскости картины. Остается некоторая неопределенность в том, что перед нами: «безумца Тернера тревожное созданье» или реально существующее море, которое эстетизируется в результате уподобления произведению живописи.

Такой эффект «семиотической амбивалентности» [10, с. 269] подчеркивается именно наличием границы, которая манифестирована знаками рамы окна / рамы картины. Надо отметить, что в структуре художественного мира Иванова можно обнаружить существенные следы влияния поэтики О. Мандельштама. Заявленная у Иванова дистанцированность героя от внешнего мира, позволяющая увидеть его «с чудесной высоты», увидеть как пейзаж, помещенный в раму окна, близка позиции мандельштамовского героя. Ср.: «В огромное окно

с чудесной высоты / Я море наблюдал...» (Иванов) – «Но я люблю на дюнах казино, / Широкий вид в туманное окно...» [11, с. 103] или «Я город озираю на чудной высоте» [11, с. 345] (Мандельштам).

Повышенная интертекстуальность, соединение различных культурных кодов, обращение к разным культурно-историческим парадигмам позволяет воспринимать тексты Иванова как своего рода «палимпсесты европейской культуры» [10, с. 285]. При этом реальный универсум замещается условным, сформированным на основе перекликающихся друг с другом знаковых систем живописи и поэзии.

Таким образом, в петербургской лирике Иванова создается особого рода эстетизированный и гармонизированный мир, заключенный в раму окна или картины. «Обрамленность» картины становится знаком целостности, гармоничности, завершенности и самодостаточности представленного художественного универсума.

Нарушение эстетической дистанции между действительностью и произведением искусства, взаимоуподобление реальности искусству и искусства реальности обусловлено стремлением поэта к выстраиванию гармонического, целостного космоса. Следует отметить, что у Иванова действительность и искусство противопоставляются по линии временности – вечности. Статичный мир изобразительного искусства интерпретируется как автономная реальность, гармоничный и целостный микрокосм, хранящий память о былом. В этом плане характерно стихотворение «Кофейник, сахарница, блюдца...». «Изысканная живопись» на фарфоровом сервизе фиксирует «вечную» пасторальную сценку. Пастух и пастушки, овцы, «невядающие розы» формируют особую вневременную реальность, тот микрокосм, который противопоставлен кратковременной, хрупкой жизни хозяев сервиза:

И всех, и всех давно забытых
Взяла безмолвная страна,
И даже на могильных плитах,
Пожалуй, стерты имена.

А на кофейнике пастушки
По-прежнему плетут венки... [3, с. 158].

В подоплеке принципа «изображения изображенного» – трагическое сознание хрупкости человеческого существования, собственной смертности. Искусство выступает как средство гармонизации реальности, как средство приобщения к вечности. Если рассматривать раннее творчество Иванова как «попытку преодоления небытия, са-

мозаичную от хаоса» [12, с. 11], то роль метафизической преграды между гармоническим универсумом искусства и хаосом и небытием как раз и выполняет рама картины.

В ряде случаев граница между эмпирической и художественной реальностью маркирована театральным занавесом. Наиболее яркий пример восприятия реальности сквозь призму театрального искусства мы находим в стихотворении 1921 г. «В середине сентября погода...». Осенний пейзаж изображен как сцена, на которой исполняется пьеса М. Метерлинка:

Небо точно занавес. Природа
Театральной нежности полна.

Каждый камень, каждая былинка,
Что раскачивается едва,
Словно персонажи Метерлинка
Произносят странные слова... [3, с. 221]

Подобный взгляд на природу как на театральную мизансцену характерен и для самого бельгийского драматурга. По свидетельству К.С. Станиславского, посетившего дом Метерлинка на территории бывшего аббатства в Нормандии, хозяин задумал «устроить спектакль, в котором зрители вместе с актерами будут переходить с одного места аббатства к другому, чтобы смотреть мизансценированную в природе пьесу» [13, с. 333]. К Метерлинку, в частности к его «Синей птице» (постановка которой в 1908 г. на сцене МХАТа К.С. Станиславским получила огромный резонанс в культурной жизни России 1910-х гг.), отсылает и знак-символ «голубого рая».

Как представляется, обращение Иванова к театру Метерлинка обусловлено не только тенденцией к восприятию мира как готовой мизансцены. Не менее важна для русского поэта в 1921 г. знакомая по произведениям бельгийского драматурга атмосфера ожидания близкой смерти. Головокружение героя, «путаница в мыслях», «в сердце лед» – знаки его пограничного состояния между жизнью и смертью.

Таким образом, уподобленное занавесу небо отделяет пространство жизни от пространства смерти. Сравнение видимого мира с художественным миром произведений Метерлинка подчеркивает хрупкость грани между жизнью и смертью, между сценической и эмпирической реальностью.

Важное место в ранней лирике Иванова занимают произведения, которые рассматриваются исследователями как «актерский цикл», хотя самим автором они не были выделены в цикл. В этих стихах мир предстает как пространство игровое и пространство реальное одновременно. Это создает ус-

ловия для иронического осмысления реальности, а также для осознания абсурдности повседневного существования. Так, исполняющая роль самоубийцы «актерка» в финале одноименного стихотворения недоумевают:

Подымаюсь по лестнице скрипучей,
Дома ждет за чаем мать.
Боже мой, как смешно, как скучно
Для ужина – воскресать [3, с. 182].

Становится очевидно, что граница между условной и реальной действительностью оказывается одной из основных тем творчества Г. Иванова. Образуется ряд устойчивых знаков, маркирующих переходные состояния лирического субъекта:

1. Окно, разделяющее замкнутое пространство комнаты и разомкнутое внешнее пространство, предстает устойчивым знаком переходного состояния лирического субъекта между явью и сном, действительностью и мечтой.

2. Берег или гавань, отделяющая землю от морского простора, маркирует границу между областью реальной действительности и областью грез, снов, воспоминаний о прошлом, а также смерти.

3. Линия горизонта, отделяющая небо от земли, обозначает границу между областью посюстороннего, физического мира и областью потусторонней, духовной реальности, а также границу между сферой жизни и сферой смерти.

4. Отражение в воде, создающее эффект зеркала, разделяет реальный и отраженный мир, служит знаком перехода от действительности к «искусственному раю» – условному пространству, строящемуся по законам изобразительного и театрального искусства.

5. Рама окна или рама картины ограничивает гармонизированный, эстетически завершенный мир, который воспринимается через призму изобразительного искусства. Эмпирическая реальность, локализованная за пределами этой рамы, несет в себе хаотическое, разрушительное начало, в связи с чем рама мыслится как средство защиты от хаоса и пустоты.

6. Театральный занавес выполняет близкую семантическую функцию. За пределами художественно организованного сценического пространства лирический субъект Иванова ощущает присутствие бездны, хаоса, небытия, абсурда повседневного существования.

Дуализм реального и иллюзорного мира определяет характер организации художественного пространства-времени в петербургской лирике поэта. Впоследствии в эмигрантской лирике он трансформируется в дуализм реального топоса чужбины и идеального топоса утраченной роди-

ны, существующей в воспоминаниях, снах, мечтах лирического субъекта. Семантика и специфика функционирования категории границы в поздней лирике поэта – предмет отдельного исследования. По наблюдению Э. Лорзена, субъект поздней лирики Иванова сродни двуликому Янусу: он одновременно вглядывается в любимое прошлое

и в безнадежное настоящее [14, с. 481], находится на стыке двух миров. Это обстоятельство определяет особое двухфокусное видение мира, которое сам поэт определил как «талант двойного зренья» [3, с. 300]. Истоки его как раз и обнаруживаются в петербургском творчестве Г. Иванова.

Поступила в редакцию 19.12.2006

Литература

1. Пурин А.А. Поэт эмиграции // Новый мир. 1995. № 6.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2005.
3. Иванов Г.В. Стихотворения. СПб., 2005.
4. Топоров В.Н. Окно // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М., 1992.
5. Минц З.Г. Структура «художественного пространства» в лирике А. Блока // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.
6. Заманская В.В. Русская литература первой трети XX века: проблемы экзистенциального сознания. Екатеринбург; Магнитогорск, 1996.
7. Пушкин А.С. Полн. собр. стихотворений: В 17 т. Т. 1. М., 1994.
8. Гумилёв Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990.
9. Крейд В. Петербургский период Георгия Иванова. Тераfly, 1989.
10. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003.
11. Мандельштам О.Э. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995.
12. Кузнецова Н.А. Творчество Георгия Иванова в контексте русской поэзии первой трети XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 1999.
13. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1983.
14. Laursen E. The Talent of Double Vision: Distorting Reflection in Georgij Ivanov's Émigré Poetry // Russian Literature. 1998. Vol. 43.

УДК 82.0:801.6; 82-1/-9

С.Г. Комагина

МОТИВ ЗМЕЯ-ПОЕЗДА В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1920–30-Х ГОДОВ

Томский государственный педагогический университет

Мифы и сказки о змее являются наиболее популярными и наиболее разнообразно представленными в своих сюжетных вариантах у разных народов. Много внимания мифологическому комплексу змеборства уделил В.Я. Пропп в монографии «Исторические корни волшебной сказки» (глава «У огненной реки») [1]. Семантику змея он связывал с обрядом инициации, испытанием мальчиков при переходе в более высокий социальный статус воина, охотника. Смысл обряда заключался в том, что подросток (юноша) «проглатывался» мифическим животным (исчезал, «умирал») и «выплевывался» им, обретая магическую силу, новые умения (т.е. возвращался заново рожденным, уже другим человеком).

С течением времени в мифе, а затем и в сказке образ дракона трансформировался: проявлялась его связь с двумя стихиями – водной и огненной. Топос воды, связанный с образом змея, мог принимать формы пруда, озера, реки, потопа. Обычно на берегу водоема, часто – у моста, происходил реши-

тельный бой героя со змеем. В своем облике дракон сочетал части тела змеи, рыбы и птицы: был покрыт чешуей, но имел перья, крылья, когти; он был способен не только ползти, но летать и плавать. Особое место в фольклорной характеристике змея занимало его огненное содержание и «изрыгание», выдыхание огня, как главное выражение силы, средство борьбы (имя Горыныч от слова *горение*). Мифологический дракон стерег сокровища, необходимые для поддержания жизни человеческого рода, племени, позднее – города. Многие исследователи (В.Я. Пропп [1, с. 310, 363, 368], О.М. Фрейденберг [2, с. 195, 196 и др.], М.М. Маковский [3, с. 182]) полагали, что сокровища, богатство в мифологии связаны с хтоническим божеством – хозяином подземного или подводного пространства. За доступ к сокровищам он, как правило, требовал себе девушку. Сюжет спасения девушки, принесенной в жертву чудовищу, возник, по В.Я. Проппу, «из отрицательного отношения к