



УДК 821.161.1.09-1+929Нельдихен

## Мифопоэтическая модель пространства и времени в поэморомане С. Е. Нельдихена «Праздник (Илья Радалёт)»

М. В. Рябова

Рябова Мария Викторовна, аспирант кафедры новейшей русской литературы, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, mary.saseva1508@yandex.ru

В центре исследовательского внимания – пространственно-временной строй поэморомана С. Е. Нельдихена «Праздник (Илья Радалёт)». Пространство и время рассматриваются в аспекте мифопоэтики: райские аллюзии определяют пространственную локализацию героя, мифопоэтический цикл «становление и исчезновение» формирует временную модель произведения. В процессе анализа устанавливается связь поэтики поэморомана с особенностями миропонимания автора.

**Ключевые слова:** С. Е. Нельдихен, «Праздник (Илья Радалёт)», мифопоэтическое пространство, мифопоэтическое время, рай, спираль.

**Mythopoetic Model of Space and Time in S. E. Neldikhen's *Holiday (Ilya Radalyet)* Poem-Novel**

M. V. Ryabova

Mariya V. Ryabova, <https://orcid.org/0000-0002-1587-7812>, Perm State Humanitarian Pedagogical University, 24 Sibirskaya Str., Perm 614990, Russia, mary.saseva1508@yandex.ru

Spatio-temporal structure of S. E. Neldikhen's poem-novel *Holiday (Ilya Radalyet)* is in the centre of the research. Space and time are examined in the aspect of mythopoetics: paradise allusions define the character's spatial location, the mythopoetic cycle 'coming into being and disappearance' forms the temporal model of the work. In the course of the analysis it becomes obvious how the poem-novel poetics is linked with the distinctive features of the author's worldview.

**Keywords:** S. E. Neldikhen, *Holiday (Ilya Radalyet)*, mythopoetic space, mythopoetic time, paradise, spiral.

DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-1-57-62>

«Внутренний мир произведения соотносится не только с биографическим и социальным контекстами, но и с той воплощенной в словесном творчестве смысловой средой, которая сложилась к моменту возникновения данного текста»<sup>1</sup>. Понятия «смысловая среда», по мнению И. П. Смирнова, автора приведенной цитаты, охватывает мифопоэтический контекст, который, согласно рассуждениям исследователя, так или иначе влияет на создание любого произведения. Мифопоэтическая составляющая нашла отражение и в поэморомане С. Е. Нельдихена (1891–1942) «Праздник (Илья Радалёт)», написанном в 1920–1922 гг. Наиболее отчетливо она проявляется на уровне организации художественного пространства и времени. Рас-



смотрим особенности пространственно-временной картины мира поэморомана более подробно.

У пространственно-временного наполнения произведения определяется своеобразный прототип: «События, описанные в поэморомане, происходили в 1920–1922 гг. Места действия – послереволюционный Петроград и колония Дома искусств в Холомках»<sup>2</sup>. Очевидно, что прообраз усадьбы, послужившей пристанищем для Ильи Радалёта, главного героя поэморомана, и его товарищей, – это бывший дом губернского предводителя дворянства Н. И. Новосильцова, который «стоял в двух верстах от Холомков» и в котором поэты и художники проводили лето<sup>3</sup>. Сам Радалёт так говорит о месте, выбранном для поселения:

Вот наш сад фруктовый, длиннотенистый;  
Это – бывшее владенье какого-то графа,  
Расстрелянного во время крестьянских восстаний;  
Мы поселились в его усадьбе,  
И она теперь – наше владенье...<sup>4</sup>

Обратим внимание, что занятая территория включает в себя садовый ландшафт. С архитектурно-планировочной точки зрения сад представляет собой участок земли, который может быть засажен фруктовыми или цветочными растениями, может иметь различную протяженность, четкие или неявные границы. В эстетическом аспекте сад является собой особый микромир, гармонизирующий взаимоотношения человека и природы, а потому представляется «как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом»<sup>5</sup>.

Сад, который выращивают радалётовцы, немалый: он состоит из нескольких садов («Бежим на огороды и сады, посаженные самими нами»), фруктовый и цветочный одновременно («Едим прямо с кожурой липкосочные фрукты» (62), «Гиацинты, левкой и еще много, много цветов!» (63)). При этом цветы захватывают и другие пространственные объекты («Дом весь в повители...» (63)). Сад возделан человеком, но природное в нем превалирует, он свободно разрастается, не ограниченный внутренними дорожками («Жалко идти по ним, да нет нигде аллеи» (63)).

Обитая в усадьбе, Радалёт и его соратники беспрепятственно наслаждаются природным изобилием, непосредственностью и свободой. Как известно, жить в раю – значит существовать в мире «чистом, богатом и свободном от всех бед и неприятностей»<sup>6</sup>. В этой связи вполне уместно, что радалётовцы определяют свою земную жизнь как райскую:



У нас нет никого, кого бы мы боялись,  
Кто мог бы запретить нам делать всё,  
что мы желаем...<...>  
И мы, усталые настолько, что нам видна  
каждая травяная жилка,  
Отмываем себе с ног серо-зеленые пятна,  
Бежим на огороды и в сады,  
посаженные самими нами,  
Едим прямо с кожурой липкосочные фрукты...  
(62).

Рай органично связан с осью, соединяющей землю и небо. Он, «согласно сирийской традиции, располагался “на горе, высотой превосходившей все прочие”»<sup>7</sup>. В центре рая произрастает дерево – один из вариантов Мирового Древа: «И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая...» (Бытие, Гл. 2, строка 9). На первый взгляд, этот мифологический образ не воплощен в поэморомане, однако движение по вертикали, в частности стремление к ее вершине, является конструктивным принципом организации пространства.

В первую очередь, оно запечатлено в образе органа. В нельдихенской мифопоэтике орган – центр мира. Известно, что Мировое Древо воплощает «универсальную концепцию мира»<sup>8</sup>, его первооснову. В этой связи характерно, что этимология слова «орган» отсылает к праязыкам – латинскому и греческому. Латинское слово *organum* определяется как наименование музыкальных инструментов вообще, греческое *organon* также включает в себя семантику обобщенности – это любое орудие, инструмент. Кроме того, наряду с такими инструментами, как лютия, теорба, архилютня, клавесин и спинет, орган составлял основу тех первобытных оркестров, «которыми пользовались для сопровождения вокальным партиям первых опер и ораторий, начиная с 1600 года»<sup>9</sup>. Этимологические особенности слова позволяют считать орган неким первоначальным инструментом, музыкальным инструментом как таковым.

Бытование органа в пространстве напрямую связано с мотивом координации внутреннего и внешнего. Церковь, из которой герой призывает вынести органы, – пространство внутреннее, замкнутое. Установить органы «посреди городских площадей и лесных полян» (52) – значит освободить закрепощенное, дать простор тому, что не должно быть ограничено, разомкнуть пределы, превратить внутреннее во внешнее. Органное перемещение связывает музыку, пространство и человека, причем последний становится фокусом выстраиваемой взаимосвязи: «И когда завздыхают органы, / Всякий почувствует себя свободным и сильным, / Здоровым, простым и бессмертным...» (52). Бессмертие, как одно из характерных свойств человека в райском мире, способно пробудиться благодаря соединению неба и земли. Орган

смыкает вертикаль и горизонталь. Гигантский музыкальный инструмент оказывается вещным аналогом Мирового Древа: «Я ставлю органы на площадях и полянах, / Чтоб всякий увидел себя сидящим на облаках!..» (53).

Далее заметим, что сад Радалёта находится на возвышенности. Закономерно, что его легко найти, ориентируясь по горе, а первый видимый усадебный атрибут, упоминаемый Герасимом, – крыша: «Вот за горою – крыша; подымитесь – и найдете...» (63). Семантика устремленности сада-рая вверх запечатлена в направлении его местоположения. В соответствии с ветхозаветным текстом, нахождение рая определяется на Востоке («И насадил Господь Бог рай в Эдеме на Востоке» (Бытие, Гл. 2, строка 8)). Причины такого расположения С. С. Аверинцев видит в связи востока и неба: «Локализация эта через понятие “востока” связана с солнцем и постольку с небом, поскольку восток – эквивалент неба»<sup>10</sup>. Восток как сторона света, как правило, определяется относительно севера и находится справа. Установить местонахождение усадьбы Радалёта не представляется возможным, да и пребывание самого героя в пространстве по преимуществу выглядит зыбким и неустойчивым, однако неслучайно его попытки идентифицировать свое пространственное положение связаны с правой стороной: «– Только почему будто всё передвинулось: / Фонарь, сад, тот столб раньше были слева, / А теперь справа?...» (58), «Земля плавно поворачивается вправо» (62), «Где направлень? – ветер дул вправо, немного в спину» (77).

Таким образом, мифологема «сада-рая» от конкретной пространственной реалии распространяется на всю пространственную модель поэморомана. Но исторически рай понимается не только как сад. Представление об образе рая в культурной традиции развивается по трем линиям: «рай как сад; рай как город; рай как небеса»<sup>11</sup>. Отметим, что линия «рай как город» также получила свое развитие в художественном целом поэморомана. Метафора рая-города в литературном преломлении повлияла на развитие жанра утопии, поскольку культивировала «идеализированный образ общества и цивилизации»<sup>12</sup>. Характерно, что Л. Н. Чертков и Т. Л. Никольская конкретизируют жанровую атрибуцию «Праздника», называя его «своеобразной анархической утопией, показывающей на фоне разрухи и голода крах попытки построения земного рая, основанного на близости к природе, свободной любви и свободном отношении к собственности»<sup>13</sup>.

Сад и город становятся единым пространственным объектом в седьмой главе («– Скажите, пожалуйста: тут живет Илья Радалёт?» (63)). В этом фрагменте текста Рая, бывшая возлюбленная Илья, призывает его вспомнить их «встречи в городском саду зимой» (65). Важно, что именно Рая связана с городским садом, который в некотором роде противопоставлен саду Радалёта, находяще-



муся вдали от города, показанному в летнее время и в настоящем, а не прошлом.

Обратимся к этимологии имени этой героини. А. В. Суперанская предполагает, что полное имя Раиса происходит от греческого *ραῖσος* («реистос»), что означает «легкомысленная», «беспечная» («Глупая, она меня променяла на толстого учителя из Смоленска» (55)). В контексте возвеличивания беззаботного отношения к жизни Радалёта и его соратников («Что ж, может быть, мы самые легкомысленные, самые глупые!..» (62)) такая трактовка становится актуальной. Однако следует обратить внимание на еще один вариант происхождения имени – от топонима *Раѳа* («Раифа»), названия места в Аравийской пустыне, «где произошло массовое избиение христиан»<sup>14</sup>. Само имя героини связывает ее с пространственной семантикой. Но Раисой в тексте ее никто не называет, а сокращенная форма Рая благодаря звуковым особенностям – [ра́й] – отсылает к месту вечного наслаждения. Таким образом, семантика рая охватывает не только пространственные индексы, но и систему образов-персонажей.

Если есть рай, значит, должно быть и изгнание из него. Беззаботный ход жизни Ильи Радалёта и его компании действительно прерывается деятелями некоей Канцелярии по Благоустройству Человеческого быта. Но мотив изгнания из рая воплощается не в этом эпизоде. В пародийной легкой форме он обыгрывается в шестой главе второй части, действие которой происходит в ресторане. Женщина, ставшая жертвой дьявольского искушения, является первопричиной высылки из Эдема, поэтому характерно, что именно женщины напевают: «Но где мы? – рай не исчезай!» и больше реплик не имеют (88). Цветы – примета сада и вообще всего природного – становятся средством улаживания посетителей:

Прислуживающие выносят цветы.  
Мужчины –  
Цветов, ну что ж, цветочков нам!  
И нам дают, и nous donnons. <...>  
Рестор<аный> хозяин (*не изгибаясь*) –  
Не приписав цветы к счетам,  
Всем угодит Максим Донон... (89).

Радалёта заменяет «увеселяющий» – центральная фигура ресторанного хора. Он противопоставляет небо и землю, отдавая предпочтение последней: «Покой небес не беспокой – / Привыкли на земле мы жить» (89). В целом, хронотоп ресторана символизирует возвращение к греховности.

В мифопоэтическом хронотопе пространство теснейшим образом сопрягается со временем, «втягивается в его движение»<sup>15</sup>. Обратим внимание на самую первую главу. Вся она основана на активизации такого психического процесса, как память: герой мысленно переносится в прошлое, воссоздавая в памяти ключевые события детства, отрочества и юности. Биографическое время и

пространственно-временные реалии минувшего становятся организующим началом, потому что Илья Радалёт стремится постичь природу собственного «я» («Отчего я такой органичный – величественный, простой и радостный...» (49)). По мнению самого героя, пережитое не объясняет его мировосприятие, характер и образ мысли: «Но все-таки удивительно, / Если вспомнить мое прошлое, / Отчего я как-то сам по себе знаю все, что мне нужно, / Отчего стал я радостным, успокоенным, дерзающим...» (51). Тем не менее именно биографические переломные моменты формируют героя.

Внутренний сюжет первой главы организует движение по оси «закрытое – открытое». Детство героя – время, характеризующееся пространствами закрытыми, замкнутыми: «Держали в комнатах до девятилетнего возраста... / Не пустили меня на улицу... / Приучили... с моими сестрами сидеть скромно у парадной лестницы / На холщовых складных табуретках» (49). Дом, гимназия, казенный пансион, военное общежитие – пространственные объекты с закрытой конституцией – вызывают у него отвращение и презрение: «Нет ничего хуже, чем жизнь в общежитии... / Потом – война... только глупые или корыстные / Могут подставлять свои лбы под гранаты, / Быть героями в стадных делах...» (50). Мы наблюдаем, как постепенно происходит высвобождение Радалёта из-под довлеющих ограждений чуждого ему мира. Причем кульминационной точкой на пути к свободе становится пребывание героя в «окопах» – рве, укрывающем от пуль, максимально отграниченном от внешнего влияния. Но вот, «наконец», Илья «свободен», может «зажить своей жизнью», «носить не казенное платье», «гулять, когда вздумается». «Сегодня день моего рожденья» (49) – торжественно сообщает он еще в начале главы и отправляется «в закусню», чтобы отпраздновать это событие именинным обедом. Крайне важно, что в первой главе знаменуется не только фактический день рождения героя, но и метафорический: перемещение из внутреннего замкнутого пространства во внешнее разомкнутое подобно первому движению плода, которое инициирует его появление на свет.

Итак, герой рожден. Но сюжетно-композиционное развитие ведет его к гибели, на что указывают разные маркеры. Обратим внимание на невольную или совершенно сознательную аллюзию на последнюю строку стихотворения В. Хлебникова «Когда умирают кони – дышат...»:

...Я так много пережила, почувствовала!  
Думала о смерти, –  
Но умирать ведь не хочется,  
Когда многие умирают... –  
– Поют! Слышишь? Наши поют! (66).

Она позволяет толковать восьмую главу – песнь, исполняемую общиной Радалёта – как песню, провожающую человека в иной мир. Также можно



отметить зловещий образ часов: «За ноги подвешенный к виселице – часовой коробке / Мотает маятник головкой плоской...» (68). Упомянуть крах надежд и мечтаний в финале первой части, вызванный разрушением общины. Кроме того, последняя строка девятой главы – «Слышите – стекло разбило ветром!..» (69) – формирует образ открытого окна, «нерегламентированного входа в дом»<sup>16</sup>, через который может войти нечистая сила и смерть.

Метки предстоящей гибели сосредоточены в первой главе второй части, которая воспроизводит сон героя. Как известно, мифопоэтической модели мира свойственно уподобление сна смерти: «Сон равносильен смерти. Как смерть, по народным представлениям, не является концом жизни, а лишь переходом ее в другое состояние, так и сон есть временный переход в другое состояние, в "параллельную" жизнь; сон – своего рода "обмирание"»<sup>17</sup>. В данном эпизоде закономерным выглядит умение героя пересечь «границу». Напомним, Радалёт рассматривает в окно то ли девушку, то ли куклу. Герой замечает, что «стекло заморозилось», но это не мешает его взгляду двигаться по предметам, причем распознавать в пространстве комнаты даже, казалось бы, трудноразличимые, учитывая расстояние и преграду в виде окна, детали:

Лампа на потолке в бумажку завернута;  
На шариках кровати блестят согнутые  
четыреугольники, –  
Такие же на вазе, на пластинке дверной, на  
блюде... (73).

Герой как будто находится и по ту сторону, и по эту. Впоследствии Радалёт действительно пересекает границу: вот он смотрел через окно на женщину-куклу («А вот посмотри за стекло: правда, там кукла?...» (74)), а вот уже находится внутри разглядываемой комнаты: «А здесь? – та самая комната, где кукла...» (74).

Радалёт пробуждается и осознает: «Завтра праздник елочный...» (75). Отмеченная временная координата символична. Стык Старого и Нового года формирует «новое пространство и новое время» за счет своеобразного жертвоприношения<sup>18</sup>. Герой предчувствует гибель, которая настигнет его в момент космического обновления: «И день рожденья твоего не будет, да, не будет днем смерти моей!..» (75). Именно поэтому он бежит, но путь является одной из ритуальных составляющих – он ведет от конца к началу, «нейтрализуя противопоставления»<sup>19</sup>. Намеки на встречу с границей-переходом из одного пространства в другое преследовали Радалёта еще в его символическом сне. В нем акцентировалась граница («А теперь загляну вот в это окошко» (73)), проявлялась возможность пребывать в разных физических состояниях («Ну разве я большой, – нет, ведь я маленький, все говорят, что маленький» (74)), наблюдалось постоянное «превращение» куклы в барышню и наоборот («А вы не кукла? а я думал

кукла, – в окно смотрел» (74), «Ай, вы и вправду не кукла, – вы просто барышня. / Не барышня? а кто? кукла?» (75)).

Путь, которым движется Радалёт, приближает его к воде («Прорубь! ледокол проходил! ледокола дорога! / Шаг еще – и утонул бы, погибнул бы я...» (78)), и это неслучайно. Вода – амбивалентный символ, означающий и жизнь, и смерть одновременно. Мотив воды, как правило, фигурирует в новогоднем обряде; согласно некоторым мифам, сотворение мира происходило в дождливые месяцы<sup>20</sup>.

Как видим, накануне Нового года происходит гибель героя: совершается ритуал, свойственный архаичной традиции, предполагающий принесение жертвы как символа старого мира и создание нового мира из частей, сформировавшихся при расчленении. Осуществляется событие, завершающее один временной период и начинающее другой. Такая интерпретация формирует новый смысл названия поэморомана: праздник – это мифопоэтический ритуал.

После гибели Радалёт временно исключается из сюжета, но предстает как субъект речи и выразитель сознания в финальной главе. Появление героя в последнем фрагменте текста можно объяснить разворачивающейся временной цикличностью: герой появляется на свет, потом погибает и вновь рождается уже другим.

В завершающей главе Илья Радалёт действительно выглядит обновленным. В его миропонимании наблюдается смена жизненных ориентиров, стремление постичь область рационального:

Религия иль наука?  
Нет, не могу ничего принять на веру!  
Вот эти чертежи и колбы, трубы, цифры, –  
Они откроют мне вселенной тайны,  
И лишь тогда есть смысл  
быть человечества учителем (92).

Согласно заданной временной повторяемости герой снова начинает претерпевать изменения, двигаться к гибели, которая обернется перерождением. Акцентируется важный в этой связи локус окна («В расстегнутое окно вставлена непереверденная переводная картинка» (92)), вспоминаются события, которые вели к предшествующей перемене («Почти таким же был я, пролезая через решетку тюремную» (93)). Согласно выводам В. Н. Топорова, «переход через границу смерти к "новой" жизни отмечается обретением "нового" пространства, выступающего как абсолютная световая энергия»<sup>21</sup>. Этим объясняется специфическая метаморфоза, происходящая с героем:

Жарко, душно, загорелся я, обожгло  
середину сердца.  
Тянет, – я уже, уже!  
Вот я уже тоньше волоса, согнулся,  
переломился.  
Почти таким же был я, пролезая  
через решетку тюремную.



Ноги – тончайшие нити, пылинки, золото,  
медь, свет!  
Луч света!  
Я – света луч!.. (93).

Добавим, что цикл, который составляет основу временной модели мира поэморомана, не может быть представлен в виде круга, скорее, он подобен спирали: рождение на новом витке предстает смертью, а смерть в процессе нового оборота превращается в рождение.

Спираль – геометрическая фигура, плоская кривая, которая обходит «вокруг одной (или нескольких) точек приближаясь или удаляясь от нее»<sup>22</sup>. Спираль – древний символ времени, мироздания. Двойная спираль является образом «становления и исчезновения» как процесса вечного круговорота»<sup>23</sup>.

Обращение к универсальному символу спирали крайне важно в контексте анализа всей – как художественной, так и теоретической – практики Нельдихена. Дело в том, что Нельдихен является автором научной работы «Основы теории спирального шара», пока не найденной исследователями. Летом 1929 г. Нельдихен отправил работу А. Эйнштейну, который, как пишет К. Паустовский в одном из дневников, посчитал теорию «смелой и талантливой». Кроме того, К. Паустовский замечает, что концепция Нельдихена касается «диалектического развития революции»<sup>24</sup>, а значит, раскрывает миропонимание поэта, его взгляды на движение истории.

Мысль об особой форме, организующей процесс человеческого развития, – спиральном шаре – впервые была сформулирована не Нельдихеном. Так, В. Г. Белинский писал, что человеческое общество «движется не прямой линией и не зигзагами, а спиральным кругом (курсив наш. – М. Р.), так что высшая точка пережитой им истины в то же время есть уже и точка поворота его от этой истины, – правда, поворота не вверх, а вниз: но для того вниз, чтобы очертить новый, более обширный круг и стать в новой точке, выше прежней и потом опять идти, понижаясь кверху»<sup>25</sup>. В варианте Нельдихена круг трансформируется в шар.

Можно только приблизительно догадываться, каковы существенные характеристики спирального шара, основываясь, в первую очередь, на строках из стихотворения «Искренность (Непринужденность)»:

Прямая линия – для подростка и глупца,  
Круг замкнутый – для недодума старца,  
Спираль – для недодума,  
Спираль спиралей – для думающего недодума,  
Спиральный шар – для мудреца<sup>26</sup>.

Но несомненным остается спиралеобразное восприятие Нельдихеном культурных и природных процессов. Оно воплощается не только в построении временной циклической модели художественной реальности поэморомана, но и в самом тексте произведения: «Как вы еще не догадались, что из раз-

бросанных кубиков / Можно сложить только одну картинку, / Всё одну и ту же картинку!..» (58), «Нет в мире нового, и старого нет в мире, – / Чередования распутанный закон. / Но если б я приял, приятель, сей закон, / Тебя бы не было в спиралебеге мире» (94). Оно претворяется и в других художественных произведениях Нельдихена. Например, в стихотворении «На север за солнцем»: «Я твердо помню, когда в пути я, что через несколько месяцев, годов, столетий придется возвращаться. / И что – в конце пребывает пародия на начало»<sup>27</sup>, пьесе «Фокифон»: «В том-то и дело, что всякое новое есть пародия на предшествующее»<sup>28</sup>. Нельдихенская рецепция спирали отражается в работах, посвященных теоретическому осмыслению литературного развития, в которых поэт высказывает мысли о том, что «новое всегда исходит из старого»<sup>29</sup>, что литература переломных периодов проделывает «круг, вернее, оборот по спирали»<sup>30</sup>. Наконец, его «синтетическая теория», отраженная в работе «Основы литературного синтетизма» (1920–1921), основана на идее начального разграничения стиха и прозы, которое приводит к их постепенному гармоническому слиянию и созданию новой художественной формы.

Предпринятый анализ убеждает, что поэмороман Нельдихена «Праздник (Илья Радалёт)» – произведение мифопоэтическое. Временная модель мира поэморомана представляет собой спираль «становление – умирание – становление» и является одним из воплощений авторского спиралеобразного мироздания.

## Примечания

- 1 Смирнов И. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф – фольклор – литература : сб. ст. / отв. ред. В. Г. Базанов. Л., 1978. С. 187.
- 2 Амелин М. Примечания. Праздник <(Илья Радалёт)>. Поэмороман // Нельдихен С. Органное многоголосье. М., 2013. С. 357.
- 3 Приложение 1. Материалы к биографии. Прижизненная критика. Воспоминания и отзывы современников // Там же. С. 427.
- 4 Нельдихен С. Праздник <(Илья Радалёт)>. Поэмороман // Там же. С. 64. Далее текст поэморомана цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- 5 Лихачёв Д. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. М., 1998. С. 11.
- 6 Элиаде М. Ностальгия по истокам. М., 2006. С. 194.
- 7 Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 42.
- 8 Топоров В. Древо Мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. Т. 1. М., 1997. С. 398.
- 9 Карс А. История оркестровки. М., 1989. С. 18.
- 10 Аверинцев С. Рай // Мифологический словарь / гл. ред. М. Е. Мелетинский. М., 1990. С. 454.
- 11 Там же.
- 12 Там же.



- <sup>13</sup> Чертков Л., Никольская Т. Стихи Сергея Нельдихена // Neue Russische Literatur. Almanach. 1978. № 1. P. 99.
- <sup>14</sup> Суперанская А. Словарь русских личных имен. М., 2006. С. 354.
- <sup>15</sup> Топоров В. Пространство и текст // Текст, семантика и структура : сб. ст. М., 1983. С. 232.
- <sup>16</sup> Невская Л. Семантика дома и смежных представлений в погребальном фольклоре // Балто-славянские исследования. 1981 : сб. М., 1982. С. 110.
- <sup>17</sup> Толстой Н. Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст : XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С. 91.
- <sup>18</sup> Топоров В. Пространство и текст. С. 258.
- <sup>19</sup> Там же. С. 260.
- <sup>20</sup> См.: Элиаде М. Космос и история. С. 72.
- <sup>21</sup> Топоров В. Пространство и текст. С. 248.
- <sup>22</sup> Соколов Д. Спираль // Математическая энциклопедия : в 5 т. Т. 5. М., 1985. С. 141.
- <sup>23</sup> Спираль // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С. 260.
- <sup>24</sup> Приложение 1. Материалы к биографии. Прижизненная критика. Воспоминания и отзывы современников. С. 472.
- <sup>25</sup> Белинский В. Руководство к всеобщей истории // Белинский В. Собр. соч. : в 3 т. Т. 2. М., 1948. С. 229.
- <sup>26</sup> Нельдихен С. Искренность (Непринужденность) // Нельдихен С. Органное многоголосье. С. 135.
- <sup>27</sup> Нельдихен С. На север за солнцем // Там же. С. 154.
- <sup>28</sup> Нельдихен С. Фокифон. Пьеса // Там же. С. 279.
- <sup>29</sup> Нельдихен С. Пути русской поэзии // Там же. С. 323.
- <sup>30</sup> Нельдихен С. Основы литературного синтетизма // Там же. С. 343.

**Образец для цитирования:**

Рябова М. В. Мифопоэтическая модель пространства и времени в поэморомане С. Е. Нельдихена «Праздник (Илья Радалёт)» // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2019. Т. 19, вып. 1. С. 57–62. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-1-57-62>

**Cite this article as:**

Ryabova M. V. Mythopoetic Model of Space and Time in S. E. Neldikhen's *Holiday (Ilya Radalyet)* Poem-Novel. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2019, vol. 19, iss. 1, pp. 57–62 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-1-57-62>