



*Новый
филологический
вестник*



№ 4(63)
2022

Москва 2022

СОУЧРЕДИТЕЛИ

Калмыцкий научный центр РАН,
Московский педагогический
государственный университет,
Балтийский федеральный университет
имени Иммануила Канта, С.С. Ипполитов

COFOUNDERS

Kalmyk Scientific Center
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow Pedagogical State University,
Immanuel Kant Baltic Federal University, Sergej Ippolitov

Новый филологический вестник

№ 4 (63) ‘ 2022

Москва
2022

The New Philological Bulletin

№ 4 (63) ‘ 2022

Moscow
2022

Новый филологический вестник
№ 4 (63) ' 2022

Редакционная коллегия

Тюпа Валерий Игоревич (главный редактор) – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ

Агрятин Андрей Евгеньевич (ответственный секретарь) – кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

Автухович Татьяна Евгеньевна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета имени Янки Купалы.

Баршт Константин Абрекович – доктор филол.наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН.

Дарвин Михаил Николаевич – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

Демьянков Валерий Закревич – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, заведующий отделом теоретического и прикладного языкознания Института языкознания РАН, руководитель научно-образовательного центра теории и практики коммуникации Института языкознания РАН.

Ершова Ирина Викторовна – доктор филологических наук, доцент; ведущий научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; ведущий научный сотрудник отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Зубарева Вера – Ph.D., профессор Пенсильванского университета (Филадельфия, Пенсильвания, США).

Зусева-Озкан Вероника Борисовна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кемпер Дирк – доктор филологии и культурологии, профессор, заведующий кафедрой германской филологии Института филологии и истории РГГУ.

Козьмина Елена Юрьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры издательского дела Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Коно Вакана – кандидат филологических наук, Ph.D., доцент факультета образования и объединенных искусств и наук Университета Васэда (Япония).

Магомедова Дина Махмудовна – доктор филологических наук, профессор; ведущий научный сотрудник отдела русской литературы конца XIX – начала XX века Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН; профессор кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.

Маймескулов Анна – хабилитированный доктор наук, экстраординарный профессор Института нефилологии и прикладной лингвистики университета Казимира Великого в г. Быдгощ (Польша).

Музраева Деляш Николаевна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН.

Рейнгольд Наталья Игоревна – доктор филологических наук, PhD (Университет Эксетера, Великобритания), профессор; профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ.

Силантьев Игорь Витальевич – доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии СО РАН, заведующий кафедрой семиотики и дискурсного анализа Новосибирского государственного университета.

Ужанков Александр Николаевич – кандидат культурологии, доктор филологических наук, профессор, проректор по научной деятельности Московского государственного института культуры, руководитель Центра фундаментальных исследований русской средневековой культуры. Действительный член (академик) Академии Российской словесности. Член Научного совета по изучению и охране культурного и природного наследия РАН. Член Общества исследователей Древней Руси. Член Общественного совета и член Совета по науке при Министерстве культуры РФ.

Фаустов Андрей Анатольевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета.

Ханинова Римма Михайловна – доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН.

Цендина Анна Дамдиновна – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института восточных культур и античности РГГУ, Института классического Востока и античности Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Института востоковедения РАН.

Чжоу Цичао – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института иностранной литературы Академии общественных наук КНР, заведующий отделом теории литературы ИИЛ АОН КНР, директор Исследовательского центра по теории литературы АОН КНР (Пекин, КНР).

Шайтанов Игорь Олегович – доктор филологических наук, профессор. Главный научный сотрудник Центра современных компаративных проблем РГГУ, профессор кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ; ведущий научный сотрудник Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; главный редактор журнала «Вопросы литературы».

Шкаренков Павел Петрович – доктор исторических наук, профессор, проректор по непрерывному образованию, директор Института филологии и истории, заведующий кафедрой истории древнего мира РГГУ.

Редактор-переводчик:

Агрятин Андрей Евгеньевич (кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ).

The New Philological Bulletin
№ 4 (63) ' 2022

Editorial Board:

Tiupa Valerij I. (Editor-in-Chief) – Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Agratin Andrey E. (Senior Secretary) – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Autukhovich Tatyana Ye. – Doctor of Philology, Professor, head of the Department of Russian and Foreign Literature, Yanka Kupala State University of Grodno (Grodno, Belarus).

Barsht Konstantin A. – Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences.

Darvin Mikhail N. – Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Demyankov Valery Z. – Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher, Head of the Department of Theoretical and Applied Linguistics of the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences, Head of the Scientific and Educational Center for Theory and Practice of Communication of the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences.

Ershova Irina V. – Doctor of Philology, Associate Professor; Leading Researcher at the School of Advanced Studies in the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Leading Researcher at the Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Faustov Andrew A. – Doctor of Philology, Professor, Head of the History and Typology of Russian and Foreign Literature Department, Voronezh State University.

Kemper Dirk – Doctor of Philology and Cultural Studies, Professor, head of the Department of Germanic Philology, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

Khaninova Rimma M. – Doctor of Philology, Associate Professor, leading researcher at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Kono Wakana – Candidate of Philology, Ph.D. in Literature, Associate Professor at the Faculty of Education and Integrated Arts and Sciences, Waseda University (Japan).

Kozmina Elena Yu. – Doctor of Philology, Professor at the Department of Publishing, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.

Magomedova Dina M. – Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher at the Department of Russian Literature of Late 19th and Early 20th Centuries, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences; Professor at the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

Majmieskulow Anna – Dr. hab., extraordinary professor at the Institute of Applied Linguistics and Neophilology Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz (Poland).

Muzraeva Delyash N. – Candidate of Philology, leading researcher at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Reinhold Natalia I. – Ph.D. in English (Exeter University, UK), Doctor of Philology (Moscow, Russia), Professor; Professor at the Department for Translation

Shaitanov Igor O. – Doctor of Philology, Professor. Head of the Centre of Contemporary Comparative Studies, RSUH, Professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, RSUH; Leading Researcher at the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Chief Editor of the journal “Problems of the Literature”.

Shkarenkov Pavel P. – Doctor of History, Professor, Vice-Rector for Continuing Education, director of the Institute for Philology and History, head of the Department of Ancient History, Russian State University for Humanities (RSUH).

Silantiev Igor V. – Doctor of Philology, Professor, director of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (SB RAS), head of the department of semiotics and discourse analysis, Novosibirsk State University.

Tsendina Anna D. – Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher at the Institute of Oriental Cultures and Antiquities of the Russian State University for the Humanities (RSUH), Institute of the Classical East and Antiquity of the National Research University Higher School of Economics, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences.

Uzhankov Alexander N. – Candidate of Cultural Studies, Doctor of Philology, Professor, Vice-Rector for Research Activities of Moscow State Institute of Culture, head of the Center for Fundamental Research of Russian Medieval Culture. Full member (academician) of the Academy of Russian Literature. Member of the Scientific Council for the Study and Protection of Cultural and Natural Heritage of the Russian Academy of Sciences. Member of the Society of Researchers of Ancient Rus. Member of the Public Council and a member of the Council for Science under the Ministry of Culture of the Russian Federation.

Zhou Qichao – Doctor of Philology, Senior Researcher, Institute for Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences, head of the department of literary theory LIH CASS, director of the Centre for Research on the theory of literature CASS (Beijing, China).

Zubarev Vera – Ph.D., adjunct lecturer at the University of Pennsylvania (Philadelphia, PA, USA).

Zuseva-Özkan Veronika B. – Doctor of Philology, Leading Researcher at the Department of the European and American Contemporary Literatures, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Editor-translator:

Agratin Andrey E. (Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities).

Журнал основан в 2005 г. Выходит 4 раза в год

Подготовка издания: Институт филологии и истории РГГУ

Выпускающие редакторы номера:

А.В. Филатов (МГУ, ИМЛИ РАН), Г.А. Филатова (МГУ),
А.В. Швец (МГУ), Н.А. Демичева (ИМЛИ РАН)

Адрес редакции: Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6,
Институт филологии и истории, РГГУ

Юридический адрес: 121433, Москва, Б. Филевская, 69-2-67

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

Сайт: <http://slovorggu.ru/>

При перепечатке и цитировании ссылка на
«Новый филологический вестник» обязательна.

ISSN 2072-9316

Подписной индекс по Федеральному каталогу «Урал-Пресс»: ВН011056

© Редакция «Нового филологического вестника», 2022
© Издательство Ипполитова, 2022
© ООО «Смелый дизайн», 2022

The journal is established in 2005. Is issued 4 times a year

**Prepared by the Institute for Philology and History,
Russian State University for Humanities (RSUH)**

Managing editors of the issue:

A.V. Filatov (MSU, IWL RAS), G.A. Filatova (MSU),
A.V. Shvets (MSU), N.A. Demicheva (IWL RAS)

The address of the editors' office: Russia, 125993, GSP-3, Moscow,
Miussky square 6, Russian State University for the Humanities,
Institute of Philology and History

Legal address: 121433, Moscow, B. Filevskaya, 69-2-67

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

Web-site: <http://slovorggu.ru/>

Any reprint and citation require the reference to The New Philological Bulletin.

ISSN 2072-9316

Federal Catalog 'Ural-Press' index number for print version subscription: ВН011056

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2022
© Ippolitov Publishers, 2022
© Smely dizayn, 2022



Содержание

Теория литературы

- А.А. Матевосян (Москва)**
Ритуально-мифологический комплекс в структуре романа воспитания (на материале романов А.Н. Варламова «Душа моя Павел» и А.Н. Архангельского «Бюро проверки»).....18
- Е.Н. Рогова, Л.С. Яницкий (Кемерово)**
О некоторых функциях ритма в словесном искусстве.....28
- Т.В. Цвигун, А.Н. Черняков (Калининград)**
«Мерцающий» субъект в поэтическом тексте: к проблеме читательской рецепции.....42
- Ю.В. Доманский (Москва)**
Запах в драматургическом паратексте («Земля Эльзы» Ярославы Пулинович).....55
- Н.П. Эминов (Пятигорск)**
Семантика имен собственных вымышленных существ и проблемы перевода.....67

Нарратология

- В.А. Черванёва (Москва)**
Нарративная проекция реального субъекта в устном мифологическом рассказе.....79
- Е.Ю. Моисеева (Москва)**
Метанарративные и метафигуральные модели в структуре романа А. Белого «Петербург».....92
- Синьей ЦЗЯН (Москва)**
Нарративная интрига в «женской прозе» (на примере повести В. Токаревой «Лавина»).....101

Русская литература

- С.В. Савинков (Воронеж)**
Семиотика «середины» и «центра» в творчестве Ф.М. Достоевского: типологический аспект.....110



- Е.А. Соловьева (Ростов-на-Дону)**
Приемы живописи в ранних кавказских произведениях Льва Толстого.....120
- О.В. Федунина (Москва)**
В.П. Буренин и его литературно-критическая стратегия на рубеже XIX–XX вв.: полемика с «новым искусством» (заметки к теме).....135
- М.С. Щавлинский (Москва – Санкт-Петербург)**
Н.П. Кондаков и Бунины в эмиграции.....144
- Е.Р. Пономарев (Москва – Санкт-Петербург)**
«Беседы с памятью» В.Н. Муромцевой-Буниной: неизвестная книга о детстве и юности.....158
- Я.О. Гудзова (Москва)**
Художественный опыт М.Е. Салтыкова-Щедрина и творчество И.С. Шмелева (к постановке проблемы).....170
- Е.И. Орлова (Москва)**
О художественном своеобразии неоконченной поэмы Н.В. Недоброво «Тление кружев».....181
- И.С. Чернышов (Санкт-Петербург)**
Сон, явь и «галлюцинация» в изображении знаменитостей в книге А.М. Ремизова «Взвихренная Русь».....191
- Б.П. Иванюк (Елец)**
«Все повторяю первый стих...» Марины Цветаевой: диалог с прототекстом («Стол накрыт на шестерых...» Арсения Тарковского).....203
- И.П. Черкасова (Москва)**
Аксиологическая доминанта «ангел» в поэтическом мире А.А. Тарковского.....214
- Л.И. Прихожая (Калининград)**
Агиографические мотивы в рассказе И.С. Шмелева «Куликово поле».....230
- А.Б. Молодцов (Луганск)**
Синкретизм художественного времени в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго».....238



Н.П. Дворцова (Тюмень) Урал Михаила Пришвина: кладовая света, новое дело и вавилонская башня.....	251
Н.Я. Сипкина (Абакан) Антисказка как карнавализованный жанр «серьезно-смеховой» литературы в творчестве В.С. Высоцкого и Р.И. Рождественского.....	265
Ю.В. Шатин, И.В. Силантьев (Новосибирск) Поэтика утопии vs антиутопии в прозе В.С. Логинова.....	276

Зарубежные литературы

М.В. Ромашкина (Москва) Особенности трансформации эпического текста в драму: как меняется роман М. Горького «Мать» в драме Б. Брехта «Жизнь революционерки Пелагеи Власовой из Твери».....	285
Е.М. Фомина, А.А. Кирсанова (Нижний Новгород) Особенности репрезентации девиантной личности в художественном мире Дэниела Киза (на материале романов «Цветы для Элджернона», «Пятая Салли», «Множественные умы Билли Миллигана»).....	296
А.А. Косарева (Екатеринбург) Литературный и культурный диалог в романе Элизы Хэйвуд «Фантомина».....	307
В.В. Кириченко (Санкт-Петербург) Инвентарь «патаписьма» Жоржа Перека.....	318
Н.С. Фролова (Москва) Особенности развития традиционного суахилийского поэтического жанра утенди: от формирования к трансформации.....	329

Компаративистика

А.В. Марков (Москва), С.Э. Камилова (Ташкент) Рассказ-этиюд в русской и узбекской литературе: лиро-эпическое vs лиро-драматическое.....	347
---	-----



Речевые практики

Е.А. Попова, О.С. Шурупова (Липецк) Образ Африки в русской лингвокультуре.....	357
--	-----

Проблемы калмыцкой филологии

Материалы раздела предоставлены Калмыцким научным центром РАН

Э.П. Бакаева (Элиста) Нойон Шеаренг в фольклоре калмыков России и ойратов Монголии: исторический персонаж и специфика образа.....	368
В.В. Куканова (Элиста) Градуальные концепты температуры и их репрезентация в калмыцком фольклоре. Часть 1.....	385
Б.Б. Манджиева (Элиста) Синьцзян-ойратская версия эпоса «Джангар»: тексты и исследования.....	397
С.В. Мирзаева (Элиста) Ойратская версия «Сутры о восьми светоносных неба и земли»: некоторые замечания о переводческой технике Зая-пандиты.....	411
Т.И. Шараева (Элиста) Мотив свадьбы в повести «Девичья честь» Санжи Балыкова.....	423
Р.М. Ханинова (Элиста) Жанр «магтал» в калмыцкой поэзии XX в. Статья третья.....	439

Обзоры и рецензии

В.В. Кондратьева (Таганрог) Исследование русской литературы XIX–XXI веков: внутритекстовой и интертекстуальной подходы. Рецензия на книгу: Молнар А. Текст, жанр, слово. Исследования по русской литературе XIX–XXI веков. М.: Азбуковник, 2022. 425 с.....	457
---	-----



CONTENTS

Theory of Literature

- A.A. Matevosian (Moscow)**
Ritual-Mythological Aspect in the Structure of the Novel of Education (Based on Novels “My Soul Paul” by A.N. Varlamov and “Inspection Bureau” by A.N. Arkhangelsky).....18
- E.N. Rogova, L.S. Yanitskiy (Kemerovo)**
On Some Functions of Rhythm in Verbal Art.....28
- T.V. Tsvigun, A.N. Chernyakov (Kaliningrad)**
“Flickering” Subject in a Poetic Text: Towards the Problem of Perception.....42
- Yu.V. Domanski (Moscow)**
Odor in the Dramaturgical Paratext (*Elza’s Land* by Yaroslava Pulinovich).....55
- N.P. Eminov (Pyatigorsk)**
Semantics of Proper Names of Fictional Beings and Problems of Translation.....67

Narratology

- V.A. Chervaneva (Moscow)**
Narrative Projection of a Real Subject in an Oral Mythological Story.....79
- E.Yu. Moiseeva (Moscow)**
Metanarrative and Metafictional Models in the Structure of A. Bely’s Novel “Petersburg”.....92
- Xinyu JIANG (Moscow)**
Narrative Intrigue in “Female Prose” (On the Example of the Story “Avalanche” by V. Tokareva).....101

Russian Literature

- S.V. Savinkov (Voronezh)**
Semiotics of the “Middle” and “Center” in the Works of F.M. Dostoevsky: Typological Aspect.....110



- E.A. Solovyeva (Rostov-on-Don)**
Painting Techniques in Leo Tolstoy’s Early Caucasian Writing.....120
- O.V. Fedunina (Moscow)**
V.P. Burenin and His Literary-Critical Strategy at the Turn of the 19th – 20th Centuries: Polemic With “New Art” (Notes on the Problem).....135
- M.S. Shavlinsky (Moscow – St. Petersburg)**
N.P. Kondakov and the Bunins in Emigration.....144
- E.R. Ponomarev (Moscow – St. Petersburg)**
“Conversations with Memory” by V.N. Muromtseva-Bunina: Unknown Book about Childhood and Youth.....158
- Ya.O. Gudzova (Moscow)**
M.E. Saltykov-Shchedrin’s Artistic Experience and I.S. Shmelev’s Work (Toward a Problem Statement).....170
- E.I. Orlova (Moscow)**
On the Artistic Singularity of Unfinished Nikolai Nedobrovo’s Poem “The Smouldering Lace”.....181
- I.S. Chernyshov (St. Petersburg)**
Dreams, Reality and “Hallucinations” in Depicting “Celebrities” in “Russia in Whirlwind” by A.M. Remizov.....191
- B.P. Ivanyuk (Yelets)**
Marina Tsvetaeva’s “I Keep Repeating the First Line...”: A Dialog with the Prototext (Arseny Tarkovsky’s “The Table is Laid for Six...”).....203
- I.P. Cherkasova (Moscow)**
Axiological Dominant “Angel” in the Poetic World of A.A. Tarkovsky.....214
- L.I. Prikhozhaiia (Kaliningrad)**
Hagiographic Motifs in I.S. Shmelev’s “Kulikovo Field”.....230
- A.B. Molodtsov (Lugansk)**
Syncretism of Artistic Time in the Novel “Doctor Zhivago” by B. Pasternak.....238



N.P. Dvortsova (Tyumen)
The Ural Mountains of Mikhail Prishvin: The Sun's Storeroom, A New Business and the Tower of Babel.....251

N.Ya. Sipkina (Abakan)
Anti-Tale as a Carnivalized Genre of "Seriously Funny" Literature in Works by V.S. Vysotsky and R.I. Rozhdestvensky.....265

Yu.V. Shatin, I.V. Silantev (Novosibirsk)
The Poetics of Utopia vs Dystopia in V.S. Loginov's Prose.....276

Foreign Literatures

M.V. Romashkina (Moscow)
Transformation of an Epic Text into a Drama: the Way M. Gorky's Novel "Mother" is Changed in Brecht's Drama "The Life of Revolutionary Pelageya Vlasova from Tver'".....285

E.M. Fomina, A.A. Kirsanova (Nizhni Novgorod)
Peculiarities of Deviant Personality's Representation in D. Keyes's Artistic World (Based on the Novels "Flowers for Algernon", "The Fifth Sally", "The Minds of Billy Milligan").....296

A.A. Kosareva (Yekaterinburg)
Literary and Cultural Dialogue in Eliza Haywood's Novel "Fantomina".....307

V.V. Kirichenko (St. Petersburg)
Georges Perec's "Patawriting"
Inventory.....318

N.S. Frolova (Moscow)
Specifics of Development of Traditional Swahili Poetic Genre Utendi: From the Formation to Transformation.....329

Comparative Studies

A.V. Markov (Moscow), S.E. Kamilova (Toshkent)
The Narrative Essay in Russian and Uzbek Literature: Lyro-Epic vs Lyro-Dramatic.....347



Speech Practices

E.A. Popova, O.S. Shurupova (Lipetsk)
The Image of Africa in Russian Linguistic Culture.....357

Problems of Kalmyk Philology

Section materials are provided by the Kalmyk Scientific Center of the RAS

E.P. Bakaeva (Elista)
Noyon Shearing in Folklore of Russia's Kalmyks and Mongolia's Oirats: A Historical Character and Specificity of the Image.....368

V.V. Kukanova (Elista)
Gradual Concepts of Temperature and Their Representation in Kalmyk Folklore. Part 1.....385

B.B. Mandzhieva (Elista)
Xinjiang Oirat Version of the Epos "Jangar": Texts and Research.....397

S.V. Mirzaeva (Elista)
Oirat Version of the "Sūtra of Eight Luminous of Heaven and Earth": Some Remarks Jaya-panḍita's Translating Techniques.....411

T.I. Sharaeva (Elista)
The Motif of the Wedding in Sanji Balykov's Novel "Girl's Honor".....423

R.M. Khaninova (Elista)
The Magtal Genre in the Kalmyk Poetry of the Twentieth Century. Article Three.....439

Surveys and Reviews

V.V. Kondratyeva (Taganrog)
Research on Russian Literature of the 19th–21st Centuries: Intratextual and Intertextual Approaches. Book Review: Molnar A. Text, Genre, Word. Research on Russian Literature of the 19th–21st Centuries. Moscow, Azbukovnik Publ., 2022. 425 p.....457

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Theory of Literature

DOI 10.54770/20729316-2022-4-18

А.А. Матевосян (Москва)

РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС В СТРУКТУРЕ РОМАНА ВОСПИТАНИЯ (на материале романов А.Н. Варламова «Душа моя Павел» и А.Н. Архангельского «Бюро проверки»)

Аннотация. Целью данной статьи является выявление особенностей функционирования ритуально-мифологического комплекса в структуре романа воспитания. На примере романов «Душа моя Павел» А.Н. Варламова и «Бюро проверки» А.Н. Архангельского проводится анализ мифопоэтических мотивов и образов, наделенных ритуальной составляющей. В статье анализируется связь ритуалов и мифологических аллюзий с жанровой спецификой романа воспитания. Основное внимание уделяется выявлению функционального значения и роли ритуала в сюжетной канве исследуемых романов. В статье прослеживается социальное содержание ритуально-мифологического комплекса: функциональной основой ритуала является создание устойчивой модели социальных ситуаций. Научная новизна статьи заключается в изучении роли ритуально-мифологического комплекса в художественном мире сюжета современного романа воспитания. В результате анализа сделан вывод, согласно которому ритуальный комплекс выполняет функцию систематизации в сюжете воспитательного романа, а также создает трансферную зону, позволяющую персонажам переходить из одного социального статуса в другой, путем преодоления определенных испытаний, призванных проверить готовность героя к новому статусу. Также ритуал, основываясь на мифологическом мировосприятии, разделяет этапы пути героя: следуя ритуалам, герой постепенно движется от инициации к инициации. Мифопоэтика же ритуальных действий выступает своеобразным практическим руководством к ритуальному обряду, тем самым укрепляя веру в магическое и создавая преемственность между поколениями.

Ключевые слова: ритуал; мифопоэтика; роман воспитания; инициация; современная литература.

A.A. Matevosian (Moscow)

Ritual-Mythological Aspect in the Structure of the Novel of Education (Based on Novels “My Soul Paul” by A.N. Varlamov and “Inspection Bureau” by A.N. Arkhangelsky)

Abstract. The purpose of this article is to identify the features of functioning of the

ritual and mythological complex in the structure of the nurturing novel. On the example of novels “My Soul Pavel” by A.N. Varlamov and “Inspection Bureau” by A.N. Arkhangelsky the analysis of mythopoetic motifs and images endowed with ritual component is carried out. The article analyzes the relationship of rituals and mythological allusions to the genre specificity of the educational novel. The focus of the article is on identification of functional meaning and role of ritual in the plot of the novels. The article explores the social content of the ritual-mythological complex: the functional basis of the ritual is the creation of a sustainable model of social situations. The novelty of the article lies in the study of the role of the ritual-mythological complex in the artistic world of the plot of the modern novel of education. The analysis concludes that the ritual complex performs the function of systematization in the plot of the educational novel and creates the transfer zone allowing the characters to pass from one social status to another one by overcoming certain tests aimed to check the hero’s readiness for the new status. Also, ritual, based on the mythological worldview, divides the stages of the hero’s path: following the rituals, the hero gradually moves from initiation to initiation. Mythopoetic of ritual actions acts as a kind of practical guide to the ritual rite, thus strengthening faith in the magical and creating intergenerational continuity.

Key words: ritual; mythopoetic; novel of education; initiation; modern literature.

Существование ритуала в художественном мире произведения, как правило, обусловлено необходимостью воспроизведения на содержательном уровне мифологических конструктов, направленных на взаимодействие личности и социума, а также на гармонизацию взаимоотношений человека и природы, поскольку повествовательный пласт мифа в первую очередь направлен именно на упорядочивание мира, превращения хаоса в космос.

Обращаясь к универсальным мифам, автор через их содержание раскрывает принципы существования человека в современном мире, а также пытается осмыслить реальность через призму мифологического восприятия.

Ритуал является функциональным воплощением мифологических верований, что в художественном тексте реализуется в виде катализатора сюжетного действия. Джеймс Фрэйзер в своей работе «Золотая ветвь: Исследование магии и религии» (1890) находил в ритуалах не только базис мифотворчества, но и архетип всей древней культуры [Фрэйзер 2001]. В дальнейших исследованиях ритуальное происхождение закрепляется за всеми фольклорно-эпическими формами. Е.М. Мелетинский в работе «О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов» пишет, что «миф и ритуал можно с известной долей схематизма трактовать как словесный и действенный аспект одного и того же феномена» [Мелетинский 1993, 13]. Руководствуясь схожими соображениями, В.Я. Пропп выводит структуру волшебной сказки из инициального обряда, который в свою очередь становится центральным и для жанра романа воспитания, так как социально-исторический пласт мифа часто реципируется в ритуальных обрядах. Поскольку каждому индивиду так или иначе придется



пройти инициацию, волшебная сказка и продолжающий в определенной степени ее традиции роман воспитания используют мифологические мотивы, относящиеся к ритуалам посвящения и формирующие определенные этапы на пути развития героя. Таким образом, читатель наблюдает развитие и внутренний рост героя на всем его пути: от первого зова приключений до возвращения в привычный мир в новом статусе.

Мифопоэтическое ядро романа воспитания набором своих базовых характеристик восходит к инициальному обряду. Мирча Элиаде определяет обряд инициации как: «Совокупность обрядов и устных наставлений, цель которых – радикальное изменение религиозного и социального статуса посвящаемого» [Элиаде 1999, 12–13]. А. Геннеп называет инициацией систему ритуалов, связанную с возрастным переходом в категорию взрослых людей.

Обряд инициации начинается с сепарации юноши от родителей, затем сепарация перетекает в изоляцию от привычного мира, после чего герой должен преодолеть ряд испытаний, чтобы в конце вернуться домой в видоизмененном состоянии.

Художественные особенности обряда инициации под авторским преломлением становятся сюжетообразующей основой романа воспитания, поскольку главной сюжетной линией таких романов является формирование личности главного героя с психологических, нравственных и социальных позиций. И именно процесс внутреннего взросления и становления героя, являясь центральной проблемой романа воспитания, находится на втором уровне инициального обряда. Ритуальное воплощение инициального обряда является метафорой эволюции личности персонажа.

Жанр романа воспитания возник в немецкой литературе эпохи Просвещения. Данный жанр всецело сосредотачивает свое внимание на проблемах морального, социального, нравственного и психологического формирования личности. Сам термин «Bildungsroman» появился в первой трети XIX в. в ходе аналитической работы Карла Моргенштерна над романом И.В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера». Немецкий литературовед полагал, что роман воспитания в значительной степени отличается от других разновидностей жанра тематикой, поскольку изображает становление героя от начала его пути и до достижения им определенной переходной стадии. Сам жанр неспроста появился в годы затяжного экономического и социального кризиса: осмысляя свою эпоху, авторы искали героя нового, свободного, поколения – поколения, способного привести к обновлению и стать новым ценностным ориентиром.

Однако впервые термин Моргенштерна был использован только в 1906 г. Вильгельмом Дильтеем в работе «Поэзия и опыт». Выдающийся немецкий философ считал, что роман воспитания на сюжетном уровне выстраивает перед читателем историю молодого человека, начинающего жизненный путь в состоянии духовного невежества, постепенно герой познает дружбу и любовь, преодолевает трудности реального мира и, получая собственный жизненный опыт, в итоге взрослеет и находит себя и свое

место в жизни [Бахтин 1979].

Жанр романа воспитания, подвергаясь переосмыслению и обновлению, не меняется в сущности: он сохраняет первооснову, которая связана с принципом становления главного героя и пафосом правдоискательства. Изменяются хронотоп романа и социальный статус героя, отдельные элементы фабулы и сюжета, но неизменным остается тип героя, сюжета, жанра. Форма романа воспитания более стабильна и статична, содержание – более динамично и подвижно [Шалимова 2014].

Функциональная реализация обряда инициации в романе воспитания закрепились как раз в формальной плоскости данного жанра: она заключается в последовательном обретении героем своего места в жизни через преодоление испытаний. Таким образом, качественное изменение героя и его духовное перерождение – главный показатель успешности обряда инициации. Так, современный роман воспитания, используя традиционные приемы ритуально-мифологического пласта художественного мира, строит сюжет на основе мифологических мотивов и архетипов.

В современной литературе жанр вновь оказался востребован и переосмыслен в романах «Душа моя Павел» А.Н. Варламова и «Бюро проверки» А.Н. Архангельского. Современному автору интересен поиск героя поколения, способного пройти испытания окружающей их эпохи. Сравнивая современность с кризисной эпохой перехода 1980-х гг., оба автора ищут выход из кризиса сегодняшнего дня, их интересует герой нынешнего поколения, способный преодолеть трудности современности, что и предопределило выбор их романов для анализа и сопоставления.

Жанр романа «Душа моя Павел», главным героем которого является Павел Непомилуев, наивный и рано осиротевший юноша, сам автор определяет как «роман взросления, роман воспитания». Герой романа А.Н. Варламова, переехав из закрытого секретного города в Москву, разрывает все связи с прошлой жизнью и буквально попадает в пространство испытания.

Начало 1980-х гг., инфантильный и малообразованный семнадцатилетний юноша Павел Непомилуев провалил вступительные испытания в МГУ. Отчаявшись, герой уже планировал вернуться в родной город, но проницательная Муза Георгиевна, декан филологического факультета, дала герою второй шанс, и в результате апелляции он поступил, но вместо учебы сначала отправился «на картошку». Именно такую вариацию ритуала посвящения в студенты герою и предстоит пройти. Через посвящение герой совершает переход из социального статуса абитуриента в статус первокурсника. Важно при этом отметить не столько сам статусный переход, сколько внутреннюю готовность героя к новому этапу: в результате инициации герой эволюционирует психологически и личностно, что и определяет его право на новый социальный статус.

Главный герой романа «Бюро проверки» – Алексей Наговицын, аспирант философского факультета МГУ. Социальный статус Алексея может смениться с аспиранта на кандидата наук: герой по ходу сюжета проходит



через своеобразный кризис, связанный с написанием диссертации и вопросами профессиональной реализации, преодоление которого и является инициацией для героя. Действия романа разворачиваются в Москве в июле 1980 г. На периферии основных событий можно заметить активную подготовку Москвы к Олимпиаде, однако спортивные мероприятия составляют лишь фон произведения. Жизнь главного героя раскрывается через подобию дневниковых записей, что позволяет наблюдать, как по мере приближения к инициации личность героя взрослеет. За девять дней Алексей через ряд испытаний проходит инициальный обряд и приходит к настоящей вере в Бога: для Алексея это и духовная, психологическая эволюция, что позволяет отнести роман к жанру романа воспитания.

Увидев знамение в горящей траве, которую герой интерпретирует как своеобразную неопалимую купину, он спешно покидает стройотряд и возвращается в Москву. Неспроста на обложку книги вынесен слоган «Ты слышишь только то, что готов услышать», – герой интерпретирует события так, как ему удобно, он видит знамения там, где порой их нет.

А.Н. Архангельский в интервью подтверждает путь испытаний героя, тем самым обосновывая тяготение жанра к роману воспитания: «Только в 1980-м он мог столкнуться со всем необходимым для замысла комплектом испытаний, которые его сформировали окончательно. Испытание верой, инфантильностью, страхом и неизбежностью перемен, свободой» [Круглов, Архангельский].

Поскольку центральным ритуалом для романа воспитания является инициация, закономерно начать анализ именно с нее. Собственно ритуал инициации Павла Непомилуева, согласно одноименному названию главы, начинается с момента назначения Павла бригадиром. Сезон осенних затяжных дождей расслабляет трудовой коллектив, и постепенно студенты злоупотребляют водкой, на чем их и ловит комиссар студотряда Семибратский. После чего Павел вынужденно берет ситуацию в свои руки и получает повышение до бригадира. Данный эпизод показывает начало внутренней эволюции Павла, поскольку до этого момента он был практически изгоем, но все равно решился взять на себя ответственность. Хотя и не с первого раза, но все же этот ритуал завершается чудесным перерождением героя, после которого перед ним открывается новый цикл испытаний и инициаций.

В структуру ритуала инициации также входит неудачный ритуал приворота: героиня Люда обманом опоила Павла приворотным зельем, в результате чего герой, поддавшись минутной слабости, постигает таинство сексуальной близости, что тоже является определенным ритуалом на пути к процессу к инициации. Через мифопоэтическое наполнение процесса приворота раскрывается опыт первой влюбленности героев.

В результате приворота Павел заболевает и в полубессознательном состоянии проходит ритуал крещения, после которого герой, теряя сознание на физическом уровне, переходит в символическое пространство загробного мира – на духовном, преодолев которое возвращается к жизни – новой



и, наконец, студенческой. Герой подходит к финалу инициального обряда.

Если до фрагмента с приворотом в романе преобладали чисто реалистические черты, то эпизод кульминации инициального обряда своей сказочной основой расширяет возможности романа воспитания, поскольку мистический пласт создает сложные многоуровневые интертекстуальные связи, позволяющие трактовать события романа с точки зрения мифологической прасновы сюжета. Нагляднее всего данная основа проявляется именно в описании приворотного ритуала, крещения и дальнейшего пребывания Павла в метафизическом пространстве – своеобразном между-мирье, где Павел наконец обретает себя через проводника-ментора полковника Передистова.

А.Н. Архангельский также подводит своего героя к лишению невинности неожиданно, поскольку герой и сам не вполне осознает происходящее: «Нарастающее чувство плоти, опьянение телом, сладкий туман. Через некоторое время вдруг осознаешь, что вы лежите не валетом, а рядом, и язык слаще меда, и сдобный живот, и руки движутся свободно <...> А потом ты просыпаешься с дурной туманной головой; что было, чего не было – не помнишь. Господи. Что же такое-то, Господи. Зачем Ты все это придумал – и Сам же запретил. Это нечестно. И как с этим жить?» [Архангельский 2018, 303].

В случае Алексея Наговицына лишение невинности является результатом борьбы социальной стороны его личности с духовной. Герой с самого начала романа считает, что он приобщен к таинству священного, ведь он, как ему кажется, осознанно пришел к Богу и прошел ритуал крещения. Однако же его суждения ошибочны, вся его вера фальшива и построена на желании выделиться и ощутить чувство избранности – истинную веру, более искреннюю и менее зависимую от материального мира, герой обретает лишь в конце произведения – и это только начало его настоящего духовного пути. Герой поначалу не осознает собственную незрелость, поэтому его путь инициации не так нагляден, как у Павла.

Тяга героя к воцерковлению является своеобразной попыткой выхода из реалий советских ритуалов. Алексей Наговицын искал не столько источник церковной мудрости, сколько инструктора, готового дать конкретные советы и научить жизни. Сам же герой ничего не сделал, чтобы прийти к Богу, Бог сам к нему пришел.

Религиозный пласт ритуалов в романе А.Н. Архангельского представлен обширно, поскольку в центре сюжета изображены духовные поиски героя. Первым из данных ритуалов выделяется крещение: «Отловил <священника> на выходе из храма и попросил крестить меня – без восприемников и записи в церковной книге, чтобы в универ не сообщили. Отец Илья стал смешно озирается, не подслушал ли кто; убедившись, что нет соглядатаев, он согласился. И еще через неделю я стоял в натопленной крестильне <...> и повторял, дрожа от восхищения, как повторяют рубленные современные стихи: отрицаюся, отрицаюся, отрекохся» [Архангельский 2018, 28].



Герой испытывает восхищение от процесса крещения, но не столько от причастности к важнейшему таинству, сколько от ощущения собственной исключительности – вера Алексея подпитывается его выдуманными абстрактными представлениями о ней и больше ничем.

И ритуал исповеди перед святым причастием: «<...> однажды я попался в лапы настоятелю, отцу Мафусаилу. Тот слушал тяжело, давяще, встречными вопросами не помогал. И вдруг, не дав договорить про осуждение и блудный помысел, шумно, с охотничьей страстью принялся и перебил: “Так, а почему ты пахнешь мятой? Ты, что ли, ел перед причастием?” “Не ел, – растерянно ответил я, – это у меня зубная паста”. Настоятель рассердился <...>. “Это что ж такое, это ж как!” – он грозно свел густые брови. И сверлящим шепотом устроил выволочку: “Ты же ж ротом принимаешь таинство, какая паста?”» [Архангельский 2018, 22].

Не так важны для отца Мафусаила грехи героя, как тот факт, что Алексей чистил зубы перед причастием. И то, что Алексей в дальнейшем перестал чистить зубы перед причастием, еще раз подтверждает символическое значение веры для героя. Поведение героя как во время крещения, так и во время причастия показательно изображает внутреннюю инфантильность героя и его неготовность полноценно перейти в новый духовный и социальный статус.

Религиозные ритуалы для Алексея являются лишь атрибутами причастности к сакральному, герой не вникает в их духовную суть, и в этом проявляется его духовная инфантильность.

Если Павлик в финале романа влюбляется и начинает свой студенческий путь, что знаменует новое начало очередного ритуала инициации: теперь главным испытанием для героя будет долгожданная учеба, и пройти его герой должен будет в уже перерожденном виде, то Алексей вместе с Мусей возвращается в праздничную Олимпийскую Москву из бесплодной поездки с целью поиска очередного наставника. Таким образом, герой, стремясь к ложной инициации, возвращается к началу пути с новыми духовными идеалами, он повзрослел и переоценил ценности своей жизни.

День возвращения героев в Москву – 27 июля 1980 г. – совпадает с днем похорон Владимира Высоцкого. Герои становятся свидетелями еще одного ритуала – народного прощания с Владимиром Семеновичем. Погребальный обряд еще раз напоминает герою о важности приготовления души к вечной жизни вместо пустых поисков наставников и стремления оказаться в кругу избранных.

Важно отметить, как ритуал в классическом своем понимании переплетается с ритуальными образованиями советской эпохи. Советская коммунистическая обрядность стала альтернативой религиозной обрядности. Понимая под ритуалом совокупность действий, сопровождающих социальный или религиозный акт, можно уверенно заявить о наличии множества очевидных примеров ритуальности в СССР (Октябрины, торжественные клятвы пионеров, вступление в ВЛКСМ и т.д.).

Павел, удивляясь, как можно быть недовольным СССР, размышлял:



«Ведь это понятно даже детям, ведь все учились в советских школах, по одним учебникам, пели одни песни, все были сначала октябрятами, потом пионерами, а потом комсомольцами. Значит, и думать все должны правильно» [Варламов 2018, 109]. Весь перечисленный путь гражданина СССР также является своеобразным ритуалом на пути к коммунизму, как, собственно, и само пребывание студентов на «картошке».

Еще одним примером советского ритуала является эпизод с воспоминаниями Бокренка о вручении цветов делегатам съезда КПСС: «Когда дети поздравляли делегатов съезда, то одни выбегали на сцену и дарили цветы президиуму – членам Политбюро или ЦК, – а другие просто проходили между рядами – кто в партере, кто в бельэтаже, а кто на ярусах – и там с поднятыми руками стояли» [Варламов 2018, 236].

Социальный пласт ритуалов описывает привычные модели ситуаций и схемы общественной жизни граждан СССР. Подобные ритуалы воспроизводят структуру общества и позволяют выявить роль и место героев в нем. Также социальные ритуалы могут являться своеобразным выражением определенных эмоций через поведение и на сюжетном уровне создавать знаково-смысловой фон происходящих событий.

Также В.Я. Пропп отмечает, что инициация, являясь новым символическим рождением, зачастую сопровождалась сменой имени, одежды, деталей внешности – все это было общей закономерностью инициального ритуала. Получение нового имени в ходе инициации по представлениям древних славян обозначало переход на новый жизненный путь [Пропп 2000].

Ярким примером подобного перехода являются имена (прозвища) старшекурсников, к которым подседают Павла. Они уже прошли тот путь инициации, который по сюжету Павлу еще предстоит пройти. В качестве примера следует рассмотреть Бодуэна, прозвище которого является очевидной аллюзией на лингвиста Ивана Александровича Бодуэна де Куртенэ, и Бокренка, прозвище которого взято из искусственной фразы Л.В. Щербы.

Помимо того, что оба героя живут в одну и ту же временную эпоху и проходят схожие ритуалы, они также объединены их внутренней инфантильностью. Павел Непомилуев в своей вере и целеустремленности является воплощением коммунистической мечты, однако же он инфантилен, потому что слепо держится за идеологию, в которую, кажется, никто уже больше и не верит. Павлик – символ советской власти, той власти, которая теряет хватку в обоих романах, которая все меньше соотносится с реальностью, все дальше уносится в прошлое. Герой же А.Н. Архангельского задыхается в рамках обыденного существования, но не слишком активно ищет выход из-за собственной инфантильности. Все решения в романе герой принимает внезапно (крещение, возвращение в Москву из стройотряда, целибат и последующий отказ от него), обосновывая их логически уже постфактум, однако вопреки такой внезапности и собственной инфантильности герой держится за свою позицию до последнего, категорически



отказываясь отступить.

Можно сделать вывод, что ритуально-мифологический аспект художественного мира произведения, имея тесную связь с мифологическими сюжетами, является неотъемлемой частью жанровой специфики рассмотренных нами примеров романа воспитания, поскольку главной задачей мифа является создание моделей для социальных ситуаций, совершаемых человеком, реализация действий на основе мифологических сюжетов. Современная жанровая модификация романа воспитания, наследуя типологические черты классического жанра Bildungsroman, пытается угадать через образ главного героя будущее страны: герою все еще не чужда народная традиция, что очевидно по обилию привычных ритуалов, но что будет дальше – можно только предполагать. Таким образом, миф, обслуживая процесс ритуализации повседневности человека, вкрапляет в жизненный путь человека установленный порядок совершения социальных и религиозных действий.

Ритуал, имея тесную связь с мифологическими сюжетами, является неотъемлемой частью жанровой специфики романа воспитания, поскольку главной задачей мифа является создание моделей для социальных ситуаций, совершаемых человеком. На сюжетном уровне ритуалы придают динамичность образам героев, поскольку основной внутреннего сюжета романа воспитания является инициация главного героя, которая реализуется в том числе через набор ритуалов, образующих свои микросюжеты, маркируют инфантильность героев, раскрывают их отношения к реальности и место в процессе взросления. С мифопоэтической точки зрения ритуал в романе воспитания выступает инвариантом мифологических представлений и создает символическую платформу для преемственности старого и нового.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архангельский А.Н. Бюро проверки: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. 413 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 424 с.
3. Варламов А.Н. Душа моя Павел: роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. 381 с.
4. Круглов С., Архангельский А.Н. Александр Архангельский: В моем романе нет ни ностальгии, ни отвращения к советской эпохе // Правмир. URL: <https://www.pravmir.ru/aleksandr-arhangelskiy-v-moem-romane-net-ni-nostalgiy-ni-otvrasheniya-k-sovetskoj-epohe> (дата обращения 07.12.2022).
5. Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Arbor Mundi = Мировое древо. Международный журнал по теории и истории мировой культуры. 1993. № 2. С. 9–62.
6. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 333 с.
7. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: в 2 т. / пер. с англ. М. Рыклина. Т. 2. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. 496 с.



8. Шалимова Н.С. Роман инициации как инвариантная форма романа воспитания // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2014. № 4. С. 265–268.

9. Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения / пер. с фр. Г.А. Гельфанд; науч. ред. А.Б. Никитин. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 356 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Meletinskiy E.M. O proiskhozhdenii literaturno-mifologicheskikh syuzhetnykh arkhetyпов [On the Origin of Literary and Mythological Plot Archetypes]. *Arbor Mundi = Mirovoye drevo. Mezhdunarodnyy zhurnal po teorii i istorii mirovoy kul'tury*, 1993, no. 2, pp. 9–62. (In Russian).

2. Shalimova N.S. Roman initsiatsii kak invariantnaya forma romana vospitaniya [The Novel of Initiation as an Invariant Form of the Novel of Upbringing]. *Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V.P. Astaf'eva*, 2014, no. 4, pp. 265–268. (In Russian).

(Monographs)

3. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 424 p. (In Russian).

4. Eliade M. *Taynyye obshchestva. Obryady initsiatsii i posvyashcheniya* [Secret Societies. Rites and Symbols of Initiation]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1999. 356 p. (In Russian).

5. Frazer J.G. *Zolotaya vetv': Issledovaniye magii i religii* [The Golden Bough: A Study in Magic and Religion]. Moscow, TERRA – Knizhnyy klub Publ., 2001. 496 p. (In Russian).

6. Propp V.Ya. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of the Fairy Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2000. 333 p. (In Russian).

Матевосян Арман Араикович, Московский педагогический государственный университет.

Аспирант кафедры русской литературы XX–XXI вв. Научные интересы: русская литература XX–XXI веков, мифопоэтика, компаративистика, фольклорные традиции в современной литературе.

E-mail: ar.ar.matevosian@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0062-9787

Arman A. Matevosyan, Moscow State Pedagogical University.

Postgraduate student of the Department of Russian Literature of the 20th–21st centuries, Institute of Philology, Moscow State Pedagogical University. Research interests: Russian literature of the 20th–21st centuries, mythopoetics, comparativistics, folklore traditions in modern literature.

E-mail: ar.ar.matevosian@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0062-9787

DOI 10.54770/20729316-2022-4-28

Е.Н. Рогова, Л.С. Яницкий (Кемерово)

О НЕКОТОРЫХ ФУНКЦИЯХ РИТМА В СЛОВЕСНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. На очередном этапе развития литературоведческой науки авторы статьи обращаются к проблеме ритма в произведении словесного искусства. Предпринимая обзор основных характеристик и функций ритма, выделенных ведущими учеными, авторы статьи концентрируют внимание на воздействующей мифологической функции ритма, его способности организованной речевой материал противопоставлять разговорной обыденности. Ритм и миф, тяготеющие друг к другу, усиливают обоюдное воздействие, что способствует применению данной особенности в разных сферах человеческой культуры с целью повышения воздействия словесного ритмического материала, эффективно преодолевающего барьеры рационального осмысления. В исследовании ритма авторы статьи придерживаются следующей логики: анализ произведений движется от обращения к интериоризованной, имплицитно представленной теме ритма в поэтическом произведении Б. Пастернака к исследованию демонстративно явленной воздействующей функции ритма в пограничных стихотворных текстах рекламного характера В. Маяковского и завершается наблюдением за возрождением архаической мифологизированной функцией ритма в постмодернистском романе. В статье рассматривается роль ритма в современной культуре, приводятся примеры из лирических, прозаических произведений и рекламных стихотворных текстов. Авторы приходят к выводу о неизменно воздействующей функции ритма и создании современного культурного мифа с помощью ритма.

Ключевые слова: ритм; миф; лирика; воздействие; реклама; ритм в постмодернистском тексте.

E.N. Rogova, L.S. Yanitskiy (Kemerovo)

On Some Functions of Rhythm in Verbal Art

Abstract. At the next stage in the development of literary science, the authors of the article turn to the problem of rhythm in a work of verbal art. Undertaking a review of the main characteristics and functions of rhythm identified by leading scientists, the authors of the article focus on the influencing mythological function of rhythm, its ability to oppose organized speech material to colloquial everyday. Rhythm and myth, gravitating towards each other, enhance mutual influence, which contributes to the use of this feature in different areas of human culture in order to increase the impact of verbal rhythmic material that effectively overcomes the barriers of rational comprehension. In the study of rhythm, the authors of the article adhere to the following logic: the analysis of the works moves from an appeal to the internalized, implicitly presented theme of rhythm in the poetic work of B. Pasternak, to the study of the demonstratively manifest-

ed influencing function of rhythm in the borderline poetic texts of an advertising nature of V. Mayakovsky and ends with the observation of the revival of the archaic mythologized function of rhythm in the postmodern novel. The article discusses the role of rhythm in modern culture, provides examples from lyrical, prose works and advertising poetic texts. The authors come to the conclusion about the invariably affecting function of rhythm and the creation of a modern cultural myth with the help of rhythm.

Key words: rhythm; myth; lyrics; impact; advertising; rhythm in a postmodern text.

Ритм является одной из основополагающих характеристик культуры, его первоначальное культурно-мифологическое значение основывается на ритмически повторяющихся процессах в природе и человеческом теле, то есть на уровнях макрокосма и микрокосма. Остановимся на основных положениях теории ритма.

Историко-этнографические исследования позволяют предположить, что поэзия выделилась из обряда, первоначального единства музыкальных искусств, примитивной хоровой первобытной песни [Веселовский 1989, 82], из которого постепенно выделяются музыка, слово, танец и драматическое представление. Связь ритмических форм с музыкой сохраняет не только античное искусство, средневековая поэзия и народная песня. Современная поэзия наследует метрические формы, представляющие собою результаты слияния музыки и словесного материала, но и ритмическую функцию обряда – воздействия, вовлечения в своего рода магическое пространство. По словам В.И. Тютюпы, «миф и ритм – древнейшие аспекты культуры, далеко предшествующие искусству слова. Их сопряжение – ритмизация мифа, мифологизация ритма – явилось эстетической предпосылкой всякой эстетической деятельности» [Тютюпа 2001, 102].

На уровне ритма находит выражение ряд базовых мифологем всех мифологических систем: «жизнь – смерть» и «жизнь – смерть – воскресение». С этими мифологемами связано и ритмическое чередование космоса и хаоса как одного из важнейших мифологических мотивов: «...двойное свойство ритма – изменчивость и постоянство – ведет к тому, что именно ритм в состоянии выражать наиболее универсальное представление о бытии, в состоянии интерпретировать бытие в двух аспектах одновременно – в изменении и постоянстве» [Фарино 2004, 466].

Ритм является культурной универсалией, присущей различным феноменам культуры, как архаическому мифу, так и лирике, прозе, современной рекламе (реклама, впрочем, и представляет собой современный миф, а рекламные слоганы и тексты – своего рода заклинания), музыке, живописи и архитектуре и т.д. В силу того, что звуко-ритмическое воздействие на сознание человека с целью привлечения внимания лежит в основе любой коммуникации (искусство, религия, политика, психология, реклама и т.д.), данная проблема обуславливает интерес ученых разных сфер (М.Л. Гаспаров, М.М. Бахтин, А.А. Потебня, М.М. Гиршман, Ю.Н. Тынянов, Е. Шкловский, Е. Фарино, К. Колдуэлл, Ю.В. Шатин, Б.С. Алякринский,



В.М. Бехтерев, С.В. Болтаева, Ж.А. Дрогалина, В.В. Налимов, И.Ю. Черпанова, Е.С. Морилова и др.).

М.М. Гиршман, рассуждая о функции ритма в поэзии, опирается, в частности, на следующие высказывание К. Колдуэлла: «Поэзия ритмична <...> Поэзия в своем использовании языка постоянно искажает и отрицает структуру реальности, чтобы возвысить структуру “я”. Посредством ритма, созвучия или аллитерации она сочетает вместе слова, которые не имеют разумной связи, то есть не связанные через посредство мира внешней реальности. Она разбивает слова на строки произвольного размера, пересекая их логические конструкции <...>. Таким образом, мир внешней реальности отступает на задний план, а мир инстинкта, эффективная эмоциональная связь, скрытая за словами, вырастают до видимой и становятся миром реальности. Субъект появляется из объекта <...>» [Гиршман 1982, 273]. Ритмически организованный речевой материал противопоставляется разговорной обыденности. Упорядоченность стиха, его повышенная ритмичность, например, для ранних литературных эпох, выполняла функцию выделения стихотворного произведения из ряда текстов, не принадлежащих к искусству, что ассоциировалось с красотой и совершенством. Ритм интернализуется в воспринимающего, вбирая в ритмизованную реальность: «Если ритм интернируется в нас, т.е. завладевает нами, то само собой разумеется, что он, перестраивая наше поведение, переводит нас в иное измерение, в иную плоскость, единственной нашей реальностью становится реальность, вызвавшая этот ритм источника. Благодаря ритму мы попадаем в то измерение, в котором протекает художественное произведение. На этом уровне воспринимающий попадает в позицию субъекта текста, а коммуникация с другим (текстовой субъектностью) трансформируется в автокоммуникацию» [Фарино 2004, 470].

Ритм как повторение каких-либо элементов текста через определенные промежутки может быть рассмотрен в качестве неотъемлемой характеристики художественной речи. В стихе ритмический фон, на котором ощущаются ритмические повторы, чаще всего постоянен и единообразен, а в прозе он намечается особо в каждом фрагменте. Прозаическая художественная речь тоже членится на предложения, абзацы, периоды, колонны, свойственные и разговорной речи, но это членение в прозе обладает определенной упорядоченностью. Повышенная ритмизация, звуковые и словесные повторы вместе с тем характерны и для прозы, например, «Мертвых душ» Н.В. Гоголя, «Петербург» А. Белого, «Письмовника» М. Шишкина, «Романа» В. Сорокина, «Улисса» Дж. Джойса, поэтому в рамках разговора о своеобразии звуковой формы в прозе и в поэзии, как пишет А.А. Потебня, следует исходить из особенности способа познания, мышления в них: «Каково бы ни было, в частности, решение вопроса, почему поэтическому мышлению более <...>, чем прозаическому, сродна музыкальность звуковой формы, т.е. темп, размер, созвучие, сочетание с мелодией, оно не может подорвать верности положений, что поэтическое мышление может обходиться без размера и прочего, как, наоборот, прозаическое может быть



искусственно, хотя и не без вреда, облечено в стихотворную форму <...>» [Потебня 1990, 149]. У прозы и у поэзии разные цели, именно из этого нужно исходить, выстраивая разговор о разности ритма в них.

М.М. Гиршман говорит о том, что ритм – это не просто форма, а прежде всего становление, развертывание формы, переход в рамках организованной целостности от порядка к неупорядоченности и обратно. Если ритм есть нарушение фона, то движение ритма в прозе и в поэзии осуществляется нарушением упорядоченного, относительно неупорядоченного и абсолютно неупорядоченного фона. В зависимости от интенции автора ценностно значимым может быть и нарушение порядка, и его возникновение. М.М. Гиршман предлагает изучать становление ритмического единства, связанного с изображением мира, в «динамике устойчивых признаков и в выразительной изменчивости в обе стороны от этих устойчивых признаков» [Гиршман 1982, 285]. Ритмическая упорядоченность, «искусственные ограничения» в художественном произведении способствуют повышенной содержательности словесных единиц, помещенных в единый контекст: «<...> общий принцип стихотворной речи – повышенная активизация всех уровней текста, которая покупается ценой искусственных ограничений и делает текст особо информативно емким. Именно поэтому поэтические тексты так хорошо запоминаются наизусть: мы ощущаем, что в них каждое слово глубоко значимо. Поэзия является для нас образцом бесконечно насыщенной смыслом речи, которую можно без конца перетолковывать» [Зенкин 1990, 149].

Мифологическое восприятие мира характерно для человека, и хотя мы живем «в секуляризованном, или “расколдованном” мире <...> несмотря на продолжающийся научно-технический прогресс, в современном человеке присутствует архаичная склонность к ритуализации своей жизни, к созданию так называемых “современных мифов”» [Баташева 2014, 28]. Ритм и миф, тяготеющие к друг другу, усиливают обоюдное воздействие, этот эффект используется в политике, педагогике, психологии, психотерапии, искусстве, религии и рекламе. Результат восприятия не гарантирован, зависит от ряда сопутствующих процессу восприятия рекламного текста условий, но вместе с тем символизация ритмического материала значительно облегчает нервно-психическую деятельность по обработке и сохранению полученной информации в разных направлениях. Ритмический текст воспринимается как магический, устанавливающий важнейшие параметры бытия, предписывающий определенные ценности и действия. С ритмическим текстом труднее спорить, он эффективнее обходит барьеры рационального осмысления. Восприятие ритмического текста вызывает специфическое удовольствие от ритма. Цель ритмизации рекламного текста – оказание влияния на сознание целевой аудитории и облегчение его запоминания; ритмизованная форма более органична для формирования мифологизированной картины мира, усиливающей суггестивность коммуникации.

Предпримем анализ стихотворного рекламного текста, а затем лириче-



ского и прозаического произведений с целью выявления функции ритма в современном тексте и специфики его воздействия. С целью демонстрации специфического ритмического функционирования в лирике, прозе и пограничных текстах, являющихся, по сути, рекламой, мы обращаемся: к образу ритма, имплицитно представленного в стихотворении Б. Пастернака; стихотворным рекламным тестам В. Маяковского, в которых воздействующая функция максимально проявлена и подчеркнута демонстративна; и к постмодернистскому роману В. Сорокина «Роман», ритм которого выступает скрепляющим фундаментом, основой для мифологемы «жизнь – смерть – воскресение».

О влиянии на сознание человека ритмов внешнего мира хорошо известно, это связано со способностью человеческого мозга синхронизироваться с ритмами, улавливаемыми органами чувств. В произведениях искусства, в частности, в стихотворных текстах, ритм выполняет важную функцию, как уже говорилось выше, его цель – перенести воспринимающего в мир переживаний лирического субъекта, создать соответствующее настроение, отгородить от обыденности, породить эстетическую эмоцию. Ритмическая композиция способствует организации словесного материала, соответствующего авторской интенции, связанной с формированием определенной эстетической целостности, слова приобретают благодаря ритму и тесноте стихового ряда контекстуальные смыслы, значимые в развитии лирического сюжета. Обратимся к анализу лирического произведения, имплицитно содержащего образ и тему ритма, связанные с ритмической композицией произведения и переплетенные с мифологическими коннотациями.

В стихотворении Б. Пастернака «Пир» появляются образы, связанные с ритмом и созданием стихотворения:

Наследственность и смерть – застольцы наших трапез.
И тихою зарей – верхи дерев горят –
В сухарнице, как мышь, копается анапест,
И Золушка, спеша, меняет свой наряд [Пастернак 1990, 172].

Ритм в стихотворении оказывается архитектурно ценностен, заложенное в нем чередование связано с созданием поэтического текста. Образ мыши несомненно обладает мифологическим смыслом: «Мифологический мотив превращения женщин в мышь определенно реконструируется на основе фольклорных данных, в частности на основе сказочного мотива превращения ведьмы (женщины, девицы) в мышь (ср. также мотив превращения дьявола или человека в мышь и, наоборот, превращения мыши в человека)» [Топоров 1992, 190]. В сказке кони, которые везут карету Золушки, были мышами и вновь превращаются в мышей. Т. Венцлова пишет по поводу образа мыши в стихотворении Б. Пастернака следующее: «Вероятно, самая запоминающаяся строка пастернаковского стихотворения – *В сухарнице, как мышь, копается анапест*. Она поражает свежес-



стью: другого такого олицетворения стихотворной формы, возможно, нет в русской поэзии. Однако секрет воздействия строки еще и в том, что мотив *мышь* отличается семантической архаичностью и глубиной. В тексте *мышь* связана с *Золушкой* (их роднит серый цвет – цвет золы, быстрое убежание, ускользание; отметим, что в сказке Перро карета Золушки запряжена мышами)» [Венцлова 2012, 41]. Отметим также, что мышь в стихотворении сравнивается не с тем размером, которым оно написано, а с анапестом, трехстопным размером, символически соответствующим мифологеме «жизнь – смерть – воскресение», где воскресение является самой важной, акцентированной частью. Создание стихотворения мыслится как пир, жертвоприношение, где «застольцами» являются «наследственность и смерть»: «Исчадья мастерских» напоминают об исчадях ада, то есть дьяволах, и этот образ указывает на царство мертвых, через которое проходит, рождаясь, поэтическое слово. Ночной пир заканчивается с рассветом, который символизирует рождение новой жизни. Образ пира обладает мифопоэтическим значением, по мысли О.М. Фрейденберг, «еда – центральный акт в жизни общества – осмысливается космогонически; в акте еды космос (=тотем, общество) исчезает и появляется» [Фрейденберг 1997, 64].

Звучание стихов в тексте сопоставляется с дыханием («Как детский поцелуй, спокойно дышит стих»), рыданием («Рыдающей строфы сырую горечь пью») как ритмическими процессами. Определенный ритм прослеживается и в жизни самой Золушки:

И Золушка бежит – во дни удач на дрожках,
А сдан последний грош, – и на своих двоих.

С точки зрения традиции, возможно, Б. Пастернак использует метрический семантический ореол ямба, который, по наблюдению М.Л. Гаспарова [Гаспаров 2000, 34], приобретает в русской лирике ассоциации с темами движения, прозрения, смерти.

Обратимся к творчеству В.В. Маяковского, который был одним из отечественных авторов, последовательно создающим рекламные стихотворные тексты. Уже в раннем творчестве поэта появляются рекламные слоганы:

Хорошо,
когда брошенный в зубы эшафоту,
крикнуть:
«Пейте какао Ван-Гутена!» [Маяковский 1955–1961, I, 186].

Поэт является создателем коммерческой, политической, социальной рекламы. В многочисленных рекламных текстах В.В. Маяковского создается миф о сверхчеловеке нового государства, обладающем возможностями пользоваться лучшими продуктами и товарами, укрепляющими его силу и исключительность.



Ритм и мифологическая составляющая приведенных фрагментов разворачиваются в соответствии с оптимальными свойствами суггестивности. Названия объектов рекламы рифмуются и запоминаются, укореняются в памяти благодаря метафоре и ритму, звуковым повторам, формируется мифологический образ героического современного советского человека, потребляющего исключительные по своим свойствам товары:

Не могу не признаться:

Лучший шоколад

Абрикосовый № 12.

Нет нигде кроме –

Как в Моссельпроме [Маяковский 1955–1961, V, 289].

Происходит ритмизация мифа о прогрессивности и качественности всего издаваемого и производимого в новом государстве:

От критики старых дев –

Защищайте «Леф».

Хорошая книга!

А то

с какой стати –

стали б

плохую

издавать в Госиздате! [Маяковский 1955–1961, V, 253].

В рекламных стихотворных текстах В.В. Маяковского формируется миф о мощной сверхдержаве, противопоставляющей себя мировому империализму. В тексте для упаковки печенья «Красный авиатор» развивается миф о государстве, вселяющем повсеместный ужас совокупному мифическому врагу:

Рассыпайся по кустам,

Вражеская конница.

За тобою здесь и там

Авиатор гонится.

Уползай под стол, рыча,

Генералов нация.

Подымайся на плечах,

Наша авиация.

Мы везде проводим мысль,

Даже в деле лакомств:

Если нашей станет высь,

Враг ползет раком [Маяковский 1955–1961, V, 304].



В нижеприведенном тексте реклама звучит как магическое заклинание, призывающее «уличное течение» замереть, остановиться:

Остановись, уличное течение!

Помните: в Моссельпроме

лучшее печенье! [Маяковский 1955–1961, V, 307].

Еще один ритмизованный призыв-заклинание возникает у В. Маяковского в рекламе папирос:

Стой! Ни шагу мимо!

Бери

папиросы

“Прима” [Маяковский 1955–1961, V, 268].

Разбитая на части строка выделяет название товара, написанное к тому же курсивом, так имя привлекает особое внимание аудитории рекламного послания, а императив способствует формированию установки на беспрекословное выполнение действия. В 1923 г. в статье «Агитация и реклама» В. Маяковский пишет: «Реклама – это имя вещи. Как хороший художник создает себе имя, так создает себе имя и вещь» [Маяковский 1955–1961, XII, 58]. Здесь удачно выражается именно мифологическая функция рекламы, наделяющая вещь именем, неразрывно связанным с ее сущностью.

Мотив необыкновенного, чудесного, мифического по своим чудесным непревзойденным свойствам советского товара развивается в стихотворных рекламных текстах В.В. Маяковского повсеместно:

Раз поешь этих макарон, –

и ты

навсегда покорен.

Этого чуда

нет нигде, кроме

как в Моссельпроме [Маяковский 1955–1961, V, 308].

В рекламных текстах В.В. Маяковского развивается усиленный ритмически миф о волшебном качестве производимых товаров в новом государстве, в котором живет непобедимый супергерой (они не изнашиваются):

– Ничего! –

Ответил Клим. –

Мой подарок – стойкий.

Из резины слажу им

Каблуки-набойки.

Не пробьет их пистолет,

Не разносишь в триста лет [Маяковский 1955–1961, V, 331].



Подобно волшебным хлебам в волшебной сказке, монпасье Моссельпрома никогда не заканчивается:

Я пью чай
с монпасьем –
на стакан
и одно
не съем [Маяковский 1955–1961, V, 289].

Гребень, который производит «Резинотрест» из рекламной поэмы В.В. Маяковского, обладает мифической силой, может приворожить предстателей противоположного пола:

– Ну, старшая из невест,
Вот тебе
Гребенка. –
.....
Лягут волосы верней,
хороши собою.
И не будет
от парней
никогда отбою [Маяковский 1955–1961, V, 330].

О том, что сознание современных людей мифологично, что миф историчен, и несет отпечаток конкретного времени, и пронизывает массовую культуру и рекламу, пишет еще Р. Барт в «Мифологиях». Р. Барт говорит о мифе как коммуникации, связанной с социальным контекстом, по его мнению, мифом может быть все, так как мир «бесконечно суггестивен»: «<...> можно допустить, что бывают мифы очень древние, но никак не вечные, ибо только человеческая история превращает действительность в слово, она и только она властна над жизнью и смертью мифического языка» [Барт 2008, 266]. Об изменчивости мифов и их содержании говорит и К.Г. Юнг [Юнг 1994, 9], который в современной мифологии видит объединение научного знания и непонятных для человека явлений, потребности в духе, одухотворенной жизни и проявление коллективного бессознательного. Находясь в мире кажимостей, порожденных современными СМИ, человек неизбежно прибегает к мифу, так как он по самой своей природе «существо, априорно нуждающееся в мифологии и религии, которые можно рассматривать не только как формы культуры и сознания, но и в определенном смысле как своеобразные механизмы, благодаря которым сознание работает правильным образом. Соответственно, когда в процессе секуляризации человек отказывается от мифа и объясняет его исключительно как вымысел, он в результате изобретает иные формы мифа, как правило, более примитивные» [Баташева 2014, 30].



Ритм в художественном тексте воплощает в себе не только идею чередования, но и идею противопоставления, конфликта как источника развития, в нем противопоставлены маркированные и немаркированные единицы. Ритм лежит в основе целостности лирического произведения, он скрепляет текст, не давая ему распасться, на мифопоэтическом уровне утверждает победу порядка над хаосом. Признаком художественного в поэтическом языке, по мнению В.Б. Шкловского, является выведение материала с помощью ритма, его непредсказуемых «нарушений», из автоматизма восприятия, которое «задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности <...> своей непрерывности» [Шкловский 1925]. В этой связи необходимо заметить, что, с точки зрения ученого, непредсказуемость нарушения ритма на фоне существующей традиции является непременным условием восприятия художественного в поэтической речи: «<...> если это нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема» [Шкловский 1925]. Ю.В. Шатин, выделяя две основные тенденции версификации в русском стихосложении (построенные соответственно на удержании ритма в пределах метрической композиции и на сознательном разрушении метрической схемы), утверждает, что в стихе XXI в. «отказ от метра перестал восприниматься как экзотика, а выступил в функции минус-приема, сигнализирующего о переходе текста от системы к ризоме» [Шатин 2016, 35].

Предпримем теперь анализ значения ритма в другой эпохе, другой художественной парадигме, прозаическом постмодернистском тексте В. Сорокина «Роман». Из «Романа», представляющего собою деконструкцию стилей классического романа, к финалу произведения постепенно исчезает разноголосица, характерная для прозы. Заключительные страницы романа в результате использования на десяти страницах однотипных простых нераспространенных предложений, приобретают ритмичность, характерную для ритмизованной прозы, в которой благодаря повтору глагольных окончаний появляется рифма: «Роман пополз. Роман остановился. Роман пополз. Роман остановился» [Сорокин 2002, 635].

М.М. Бахтин, обращаясь к проблеме ритма, противопоставляет поэтическое и прозаическое произведения: «<...> ритм поэтических жанров не благоприятствует сколько-нибудь существенному расслоению языка. Прозаик-романист принимает разноречие и разноязычие литературного и внелитературного языка в свое произведение» [Бахтин 1975, 109–111]. Слово в конце «Романа» В. Сорокина становится монологичным, экспрессивным, фразы ритмичными, действия героя напоминают действия автомата, являются примитивными, повторяющимися. На последних страницах текста количество слогов постепенно уменьшается от 10-9-8-7 до 4-3 слогов. Последняя фраза романа В. Сорокина является ритмически закономерной: на фоне чередования двусложных и трехсложных слов, ямбического метра («Роман остановился... Роман перевернулся... Роман понюхал пол... Роман потрогал зубы... Роман пошевелил») и хореического («плонул», «стукнул», «хлопнул», «вздрыгнул») появляется единство слогов, пред-



ставляющих собою стопы ямба и хорей: «Роман умер» [Сорокин 2002, 635]. Разрушение стилей, жанра, связанных с конкретной художественной картиной мира, деконструкция классического литературного произведения находит свое выражение в финале «Романа» в ритмической динамике текста, использовании двусложного ритма.

В символическом плане в «Романе» В. Сорокина происходит переход к архаическим структурам языковых высказываний, движение к литературным истокам, вспять, от сложных сюжетной и композиционной форм романного жанра к примитивной ритмической прозе с сюжетом и композицией, имитирующими, по сути, обрядовое действо. В.И. Тюпа, характеризуя этапы формирования высказывания, говорит следующее: «<...> ритмическая и хронотопическая организации высказывания зародились еще на ритуально-мифологической стадии культуры. Они несут в себе импульсы значений, уходящих корнями в коллективное бессознательное человеческого духа...» [Теория литературы 2004, 33]. В «Романе» В. Сорокина мы имеем дело с последовательным разрушением традиционного сюжета, субъектной организации произведения, деконструкцией сковывающих повествовательных структур; появляющийся стихотворный ритм, далее уже не разложимый, – единственное, что остается в финале текста, символизируя основы и истоки бытия. Роман как жанр не разрушается, а в зеркале иронии «кристаллизуется», возрождается во всей динамике векового развития, в этом смысле можно говорить о развитии в романе В. Сорокина мифологема «жизнь – смерть – воскресение».

Предприняв анализ лирического, а затем рекламного текста и, наконец, прозаического постмодернистского текста, мы обнаружили, что в них ритм обладает смыслами, связанными с его созданием и существованием, ритм во многом определяет онтологический статус текста. Стихотворный текст, созвучный современной эпохе, сочетаясь с мировосприятием современного человека, формирует новые мифы и совершает это в ритмизованной форме. Текст стихотворения, текст рекламного сообщения – это своего рода ритмизованные заклинания культуры, творящие современный культурный миф. Ядром и скрепляющим началом прозаического постмодернистского ризоматичного текста остается мифологизированный ритм. Мифоритмический уровень литературного произведения на новом этапе развития культуры остается организующим фундаментом художественного текста, выступающим основой его восприятия и воздействия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. 351 с.
2. Багашева Э.А. Влияние мифа и мифологического мышления на сознание современного человека // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Раздел «Философские науки». 2014. № 12(50). Часть 2. С. 28–31.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 502 с.



4. Венцлова Т. Собеседники на пиру. Литературоведческие работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 624 с.
5. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 648 с.
6. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М.: РГГУ, 2000. 289 с.
7. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М.: Советский писатель, 1982. 368 с.
8. Зенкин С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы. М.: РГГУ, 2002. 86 с.
9. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: ГИХЛ, 1955–1961.
10. Пастернак Б. Стихотворения. Поэмы. Переводы. М.: Правда, 1990. 544 с.
11. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 344 с.
12. Сорокин В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. М.: Ад Маргинем, 2002. 861 с.
13. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. 512 с.
14. Топоров В.Н. Мышь // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 190.
15. Тюпа В.И. Аналитика художественного. М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. 192 с.
16. Фариню Е. Введение в литературоведение. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
17. Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
18. Шатин Ю.В. Ритм как система и как феномен. Два способа интерпретации русского стихотворного текста // Критика и семиотика. 2016. № 1. С. 26–35.
19. Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Круг, 1925. С. 7–20.
20. Юнг К.Г. Проблема души нашего времени. М.: Прогресс, 1994. 336 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Batasheva E.A. Vliyanie mifa i mifologicheskogo myshleniya na soznaniye sovremennogo cheloveka [The Influence of Myth and Mythological Thinking on the Consciousness of Modern Man]. *Istoricheskiye, filosofskkiye, politicheskkiye i yuridicheskkiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki. Razdel "Filosofskkiye nauki"*, 2014, no. 12(50), part 2, pp. 28–31. (In Russian).
2. Shatin Yu.V. Ritm kak sistema i kak fenomen. Dva sposoba interpretatsii russkogo stikhotvornogo teksta [Rhythm as a System and as a Phenomenon. Two Ways of Interpreting Russian Poetic Text]. *Kritika i semiotika*, 2016, no. 1, pp. 26–35. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Shklovskiy V. Iskusstvo kak priem [Art as a Device]. Shklovskiy V.B. *O teorii*



prozy [On Prose Theory]. Moscow, Krug Publ., 1925, pp. 7–20. (In Russian).

4. Toporov V.N. Mysh [Mouse]. *Mify narodov mira* [Myths of the Peoples of the World]. Vol. 2. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1992, p. 190. (In Russian).

(Monographs)

5. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Issues of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 502 p. (In Russian).

6. Barthes R. *Mifologii* [Mythologies]. Moscow, Akademicheskii proyekt Publ., 2008. 351 p. (In Russian).

7. Faryno E. *Vvedeniye v literaturovedeniye* [Introduction to Literary Studies]. St. Petersburg, Russian State Pedagogical University Publ., 2004, 639 p. (In Russian).

8. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of Plot and Genre]. Moscow, Labirint Publ., 1997, 448 p. (In Russian).

9. Gasparov M.L. *Metr i smysl. Ob odnom mekhanizme kul'turnoy pamyati* [Cadency and Meaning. On one Mechanism of Cultural Memory]. Moscow, Russian State University of Humanities Publ., 2000. 289 p. (In Russian).

10. Girshman M.M. *Ritm khudozhestvennoy prozy* [The Rhythm of Fiction]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1982. 368 p. (In Russian).

11. Jung C.G. *Problema dushi nashogo vremeni* [The Problem of the Soul of Our Time]. Moscow, Progress Publ., 1994, 336 p. (In Russian).

12. Potebnya A.A. *Teoreticheskaya poetika* [Theoretical Poetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1990, 344 p. (In Russian).

13. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury* [Literary Theory]: in 2 vols. Vol. 1. N.D. Tamarchenko, V.I. Tyupa, S.N. Broymtan. Moscow, Akademiya Publ., 2004, 512 p. (In Russian).

14. Tyupa V.I. *Analitika khudozhestvennogo* [Analytics of the Artistic]. Moscow, Labirint Publ., 2001, 192 p. (In Russian).

15. Venclova T. *Sobesedniki na piru. Literaturovedcheskiye raboty* [Interlocutors at the Feast. Literary Works]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2012. 624 p. (In Russian).

16. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. 648 p. (In Russian).

17. Zenkin S.N. *Vvedeniye v literaturovedeniye. Teoriya literatury* [Introduction to Literary Criticism. Literary Theory]. Moscow, Russian State University of Humanities Publ., 2002. 86 p. (In Russian).

Рогова Евгения Николаевна, Кемеровский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры психологических наук социально-психологического института. Научные интересы: постмодернистская литература, теория литературы, история зарубежной литературы, психология творчества, психологическое воздействие художественного произведения.

E-mail: evgeniarogova4505@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7040-0945



Яницкий Леонид Сергеевич, Кемеровский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры социологических наук социально-психологического института. Научные интересы: литература XX–XXI веков.

E-mail: leonid@kemsu.ru

ORCID ID: 0000-0001-8214-8225

Evgenia N. Rogova, Kemerovo State University.

Candidate of Philology, Associate Professor; Associate Professor at the Department of Psychological Sciences, Socio-Psychological Institute. Research interests: postmodern literature, theory of literature, the history of foreign literature, the psychology of creativity, the psychological impact of a work of art.

E-mail: evgeniarogova4505@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7040-0945

Leonid S. Yanitskiy, Kemerovo State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Sociological Sciences, Socio-Psychological Institute. Research interests: literature of the 20th – 21st century.

E-mail: leonid@kemsu.ru

ORCID ID: 0000-0001-8214-8225

DOI 10.54770/20729316-2022-4-42

Т.В. Цвигун, А.Н. Черняков (Калининград)

«МЕРЦАЮЩИЙ» СУБЪЕКТ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ: К ПРОБЛЕМЕ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

Аннотация. Статья посвящена изучению принципов читательского восприятия категории субъектности в поэтических текстах с грамматически снятой позицией субъекта. В отличие от стихотворений с грамматически и лексически эксплицированной (местоимениями, глагольными формами и т.п.) позицией субъекта, где сам текст своей грамматической фактурой настраивает фокус читательской рецепции и дает возможность четко идентифицировать субъектность, стратегии инфинитивного или эллиптического письма могут поставить читателя в ситуацию «субъектной неопределенности», когда субъектная перспектива текста оказывается «мерцающей», вводящей позиции семантического субъекта как переменные. Приводятся данные эксперимента по измерению читательской рецепции стихотворений, в которых субъект гипотетически может быть соотнесен с позициями «я», «ты», «любой» либо воспринят как «ноль субъектности». Результаты эксперимента показывают, что при восприятии подобных стихотворений читатель склонен осуществлять их «автокоррекцию» (то есть восполнять семантическую полноту текста в условиях его грамматической неоднозначности) исходя из топика текста и помещения ее в рамку прагматического опыта. Выдвигается предположение, что в ситуациях, когда поэтический текст лишает читателя однозначных субъектных семантик, средством их компенсации выступает смысл текста как единого целого, который читатель пытается «пробросить» сквозь «мерцание» его грамматики.

Ключевые слова: субъектность; персональность; грамматическая неоднозначность; читательская рецепция; грамматика поэзии; прагмасемантика поэтического текста.

T.V. Tsvigun, A.N. Chernyakov (Kaliningrad)

“Flickering” Subject in a Poetic Text: Towards the Problem of Perception

Abstract. The article discusses reader's perception of subjectness in poetic texts where subject is grammatically removed. Unlike poems with a grammatically and lexically explicated position of the subject, where the text itself, with its grammatical texture (through the use of pronouns, verb forms, etc.), sets the focus of the reader's perception and makes it possible to clearly identify subjectness; poems relying on strategies of infinitive or elliptical writing can put the reader in a situation of “subjective uncertainty”, where the subjective perspective of the text “flickers” introducing the positions of the semantic subject as variables. The article summarizes the experiment on measuring the reader's perception of poems, in which the subject can hypothetically be either correlat-

ed with the “I”, “you-”, “any-” position, or perceived as “zero subjectness”. The results of the experiment suggest that when perceiving such poems, the reader typically “autocorrects” (that is, fills in the semantic gaps of the text in the situation of grammatical ambiguity) by relying on the topic of the text framed by their own pragmatic experiences. The article argues that whenever a poem lacks unambiguous subjective semantics, a reader will utilize their holistic perception of the text to compensate for and overcome its “flickering” grammar.

Key words: subjectivity; personality; grammatical ambiguity; reader's perception; grammar of poetry; pragmasemantics of a poetic text.

В мемуарном эссе «Герой труда» Марина Цветаева вспоминает свое выступление на Вечере поэтов в Политехническом Музее в 1921 г. Комментируя выбор стихотворений, представленных публике, Цветаева называет «явным безумием» то, что она прочла аудитории «семь женских стихов без любви и местоимения “я”» [Цветаева 1994, 44]. Говоря о девиантности «стихов без местоимения “я”», Цветаева очень точно воспроизводит уже ставшее аксиоматическим представление о лирике как «перволичном» высказывании, форме речи, чья субъектная ориентированность рассматривается исследователями не просто как обязательный родовый признак, но и как некая смысловая рамка, устанавливающая правила эстетической коммуникации между автором, текстом и читателем и настраивающая движение фокуса читательской рецепции поэтического текста.

При том что число исследований категории персональности / субъектности в лирике сегодня трудно поддается исчислению (см., например, обзор ряда основных точек зрения по данной проблеме в работе [Ковтунова 2005а]), их общим отправным пунктом так или иначе остается вопрос о семантической, семиотической и коммуникативной природе перволичного дейксиса, или так называемого «я поэтического текста», основным грамматическим репрезентантом которого выступает соответствующее личное местоимение либо его текстовые субституты. По мысли Е.Г. Эткинда, местоимение, «этот для прозы неизменно малозначительный лексический разряд, в поэтических контекстах получает новые и новые оттенки смыслов, разными методами и системами выдвигается на авансцену, в крупный план» [Эткинд 1998, 95]. Обоснованность и продуктивность «эгоцентричного» подхода к поэтическому тексту мотивированы самой коммуникативной природой лирики, равно как и глубиной онтологией поэзии как формы речевого высказывания: «Категория лица, – подчеркивал Я.И. Гин, – фундамент коммуникативной структуры лирического текста и – шире – один из активнейших факторов формирования его смысла» [Гин 1996b, 120], поскольку «если в ситуации обычного (практического) речевого общения говорящий, употребляя формы первого лица, как бы присваивает себе язык, то в ситуации лирической коммуникации читатель присваивает себе текст» [Гин 1996с, 110]. Такая позиция корреспондирует с наблюдениями С.Т. Золяна над поэтическим «я» как прагмасемантической функцией текста: исследователь отмечает, что в поэзии между



различными ипостасями «я» («я читателя», «я автора», «я поэтического текста» и т.д.) «устанавливается отношение дейктической метафоры... В этом смысле и я, читатель, и я-автор оказываемся одним из возможных метафорических значений поэтического “я”» [Золян 1991, 219].

Сложность и своеобразие лирики, по мнению И.И. Ковтуновой, определяется тем, что это здесь перволичное высказывание есть не просто одно из ряда средств грамматического оформления позиции субъекта речи, но «прежде всего особая позиция лирического поэта по отношению к миру»; именно поэтому «обозначение первого лица в тексте может отсутствовать, но определенная позиция лирического я, его точка зрения всегда остается» [Ковтунова 2005а, 8]. Это выводит вопрос о персональности / субъектности поэтического текста в сложное поле взаимодействия литературоведческих и лингвистических постулатов, в частности, проблематизирует соотносимость разных типов субъектов – грамматического (синтаксического) и семантического, авторского и геройного, заданного текстом и (ре)конструируемого в читательской рецепции и т.д. Если суммировать долгую методологическую историю решения этого вопроса, мы столкнемся с исключительным разнообразием описанных исследователями субъектных валентностей: к ним будут относиться, например, «я» лирического героя (у Лермонтова или Блока), «я» тематическое (ср. «я» любовной лирики vs. «я» гражданской лирики vs. «я» философской лирики и т.д. у Пушкина), «я» жанровое (в периоды жанровой детерминации), «я» иконическое (ср. «Иду – красивый, двадцатидвухлетний...» Маяковского или «Мне имя Марина...» Цветаевой), «я» как эстетический жест (ср. «Я люблю смотреть, как умирают дети...» Маяковского), «я» риторическое (ср. наблюдения Р.О. Якобсона над «метонимическим я» Пастернака и «метафорическим я» Маяковского в «Заметках о прозе поэта Пастернака»), вплоть до длинных парадигм субъектности в отдельных художественных текстах (например, Борис Пастернак – Юрий Живаго – лирическое «я» – «я» ролевой лирики (Гамлет) и т.д. в «Докторе Живаго» Пастернака). Сколь бы ни были разнообразны сами эти субъектные валентности, равно как и тексты, их репрезентирующие, во всех подобных случаях эксплицированность субъекта не подлежит сомнению: он выражен грамматически, буквально «вшит» в текст; автор (в своей пресуппозиции) и / или текст (в поле читательской рецепции) могут устанавливать разные взаимоотношения между грамматическим, семантическим и семиотическим (что означает «я»?) субъектами, но само наличие субъекта здесь бесспорно, поскольку задано грамматикой.

Следует учесть, что когда мы говорим о субъектности в лирике, она вовсе не обязательно ограничена полем личного местоимения «я»: в роли субъекта может выступать любой актант, ассоциированный с подлежащим (точнее, любой актант-подлежащее, соотносимый с *антропным* субъектом). Иными словами, для поэзии субъектность – это не только «я», но и «ты» («О, закрой свои бледные ноги» Брюсова или «Идешь, на меня похожий...» Цветаевой), и «он / она» («Она отдалась без упрека, Она целовала



без слов...» Бальмонта), и «мы» («Мы разливом второго потопа перемоем миров города...» Маяковского). Все подобные случаи объединяет одно: в них правила прочтения и понимания субъектности детерминированы самой грамматикой текста, и это в очередной раз убеждает в справедливости мысли Я.И. Гина о том, что «в сфере лексической полнее и ярче всего выражается авторская индивидуальность, его “насилие” над языком, “преодоление” им материала: лексическая поэтика – поэтика свободы. Грамматическое же значение в большей мере отражает диктат самой языковой системы, “насилие” языка над художественной конструкцией» [Гин 1996а, 78].

Вместе с тем вопрос о персональности / субъектности требует существенно иных решений применительно к тем поэтическим текстам, грамматическая фактура которых лишает читателя однозначно понимаемой «точки субъекта» – особенно в тех случаях, когда субъектная неопределенность, подвижность, гипотетичность отрефлексирована автором и выступает как поэтический прием. В подобных случаях мы наблюдаем любопытный парадокс: читательская пресуппозиция настроена на восприятие поэтического текста как «сильного» персонального высказывания, в то время как сам текст либо не позволяет четко идентифицировать субъект, либо противится такой идентификации. Вытеснение грамматического субъекта, тем не менее, не отменяет для читателя ощущение наличия субъекта семантического – «автокоррекция» (в терминологии Группы μ) грамматического «нулевого знака» должна осуществляться за счет выдвигания семантической рамки текста. И.И. Ковтунова описывает многочисленные синтаксические и образные способы «устранения я», создания «перволичного аскетизма» поэтического текста, которые способствуют динамической подвижности субъектной перспективы произведения [см.: Ковтунова 2005а, 45–70]; Н.К. Онипенко анализирует смежное явление, которое определяет как «эгоцентрическая техника» – «использование “значимого отсутствия”» местоимения «я», которое в связи с Я-модусной рамкой текста обнаруживает «субъектную прикрепленность высказывания» [Онипенко 2011, 68–69], приходя к выводу: «Художественный текст тем и хорош, что допускает множественность интерпретаций, и одним из средств умножения возможных интерпретаций оказывается... эгоцентрическая грамматическая техника, позволяющая читателю соединять свое Я с Я лирического героя» [Онипенко 2011, 79]. Пределом такой текстовой ситуации, очевидно, следует считать стихотворение, из которого устранены не только личные местоимения, но и способные выражать категорию лица глагольные формы, но при этом семантика действия в тексте присутствует и эксплицирована через его атрибуты, вроде цветаевского «По холмам – круглым и смуглым...». Значительно более распространены тексты, субъектная перспектива которых строится на «субъектах-переменных», где отсутствие грамматического субъекта позволяет воспринимать в качестве субъекта семантического индивидуальный субъект «я», адресный субъект «ты», обобщенный субъект «любой / всякий» – либо же текст



может прочитываться вовсе как бессубъектный.

В предложенной Ю.И. Левиным классификации лирических субъектов позиции «я» соответствуют тексты эготивного типа, позиции «ты» – тексты апеллятивного типа [см.: Левин 1998, 469]; возможность субъекта «любой / всякий», в свою очередь, обусловлена отмеченным Л.Я. Гинзбург «парадоксом лирики»: «Самый субъективный род литературы, она (лирика. – Т.Ц., А.Ч.), как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей» [Гинзбург 1997, 10] (ср. у Ю.И. Левина: «формула лирики: она подает субъективное как общее» [Левин 1998, 468]). Субъектная семантика этих позиций в целом может быть проиллюстрирована типовой семантикой односоставных предложений: «я» и «ты» можно соотнести с определенно-личным предложением, «любой / всякий» – с обобщенно-личным предложением, нулевую позицию субъекта – с безличным предложением без субъектно-объектных дополнений при предикате – с тем лишь обязательным уточнением, что собственно грамматические маркеры «личности» (т.е. соответствующая глагольная форма) здесь отсутствует.

Применительно к таким текстам особый интерес приобретает проблема измерения читательской рецепции: если предположить, что читатель по тем или иным присутствующим в тексте знакам опознаёт наличие в нем (тексте) семантического субъекта, тогда как сам этот субъект оказывается скрыт от его непосредственного (грамматически детерминированного) восприятия, сможет ли он – читатель – осуществить «автокоррекцию» и в своем восприятии восполнить грамматические «нули» в позиции субъекта? Сложность решения такой «рецептивной задачи» для читателя связана с тем, что, как отмечает И.И. Ковтунова, «степень неопределенности различна для читателя и для поэта. То, что остается неопределенным для поэта, остается неопределенным и для читателя. Но для читателя существует и та неопределенность, которую поэт... вводит в художественный образ» [Ковтунова 2005b, 278].

В попытке ответить (или обозначить возможность ответа) на этот вопрос мы провели эксперимент по измерению читательской рецепции поэтических текстов с, условно говоря, «мерцающей» субъектностью. Перед респондентами – студентами Балтийского федерального университета имени И. Канта (100 человек) – была поставлена задача ознакомиться с четырьмя поэтическими текстами авторов XX – начала XXI в. и соотнести отмеченные в них грамматические позиции с одним или несколькими (вплоть до всех вариантов) семантическими субъектами: «я», «ты», «любой», «нет» (т.е. в восприятии читателя субъект отсутствует или не может быть идентифицирован). Предложенные респондентам тексты – образцы т.н. инфинитивной поэзии («Февраль» Б. Пастернака и «Устроиться на автобазу...» С. Гандлевского) и стихотворения, в которых при опущенном подлежащем сказуемое употреблено в форме прош. вр. ед. ч. м. р. («Свернулся калачиком...» Е. Летова и «Мечтал, увидел, устремился...» С. Галанина), их можно определить как тексты с регулярным эллипсисом. Не



делая субъектностью инфинитивной поэзии (ИП) предметом специального обсуждения, А.К. Жолковский характерно обращает внимание на «модально-альтернативное мерцание лирического “я” ИП – одновременно “человека вообще” и более или менее конкретного “другого”» [Жолковский 2020, 21] и относит к числу устойчивых топик данной поэтической стратегии «протеическую экспансию субъекта»; субъектная перспектива поэтических текстов с эллипсисом подлежащего при сказуемых, употребленных в указанной выше грамматической форме, строится на приблизительно сходных основаниях.

Синтаксическая природа инфинитивных (в первом случае) и неполных (во втором) предложений такова, что при грамматически отсутствующей (у инфинитива) или не идентифицируемой (у глагольной формы прошедшего времени) позиции грамматического субъекта понимание семантического субъекта в таких предложениях в обыденной речи обычно не вызывает затруднений: «автокоррекция» грамматического отсутствия субъекта осуществляется из зоны прагматики – смысловой рамки предложения и его типового употребления. Так, например, при полной грамматической идентичности предиката предложение типа *А еще контрольную выполнять* говорящий и слушающий почти однозначно соотнесут с позицией «я», предложение *Молчать! Не смей перечить!* – с позицией «ты», а предложение *Призвать бракоделов к ответу!* – с позицией «любой»; предложение *Вчера смотрел интересный фильм* имплицитно субъект «я», *Коля реферат подготовил? – Подготовил еще вчера* – субъект «он» (в этом случае «автокоррекцию» осуществляет контекст), *Дачу построили в позапрошлом году*, скорее всего, «мы», а *Эту высотку построили в позапрошлом году* – неопределенный субъект, соотносимый с «они» неопределенно-личного предложения. Иными словами, в обыденной коммуникации грамматическая «ноль-субъектность» таких предложений сама по себе еще не становится предпосылкой для множественности толкований и, следовательно, коммуникативной неудачи – можем ли мы ожидать, что те же принципы прагматической «автокоррекции» сработают при рецепции поэтического текста?

Для наглядности приведем эти тексты целиком (полужирным шрифтом во всех текстах, кроме последнего, выделены позиции для «опознавания» респондентами субъекта):

Февраль. Достать чернил и плакать!

Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит.

Достать пролетку. За шесть гривен,
Чрез благовест, чрез клик колес,
Перенестись туда, где ливень
Еще шумней чернил и слез.



Где, как обугленные груши,
С деревьев тысячи грачей
Сорвутся в лужи и обрушат
Сухую грусть на дно очей.

Под ней проталины чернеют,
И ветер криками изрыт,
И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.
(Б. Пастернак)

Устроиться на автобазу
И **петь** про черный пистолет.
К старухе матери ни разу
Не заглянуть за десять лет.
Проездом из Газлей на юге
С канистры кислого вина
Одной подруге из Калуги
Заделать сдуру пацана.
В рыгаловке рагу по средам,
Горох с треской по четвергам.
Божиться другу за обедом
Впяять завгару по рогам.
Преодолеть попутный гребень
Тридцатилетия. Чем свет,
Возить «налево» лес и щебень
И **петь** про черный пистолет.
А не обломится халтура –
Уснуть щекою на руле,
Спросонья вспоминая хмуρο
Махаловку в Махачкале.
(С. Гандлевский)

Свернулся калачиком
Облетел одуванчиком
Отзвенел колокольчиком
На всю оставшуюся жизнь
Застенчивая ярость
Кокетливая скорбь
Игривое отчаяние
На всю оставшуюся жизнь
Вежливая ярость
(Е. Летов)



Мечтал, увидел, устремился,
Спешил, ошибся, не достал,
Разбился вдребезги, добился,
Привык, забыл и потерял.

Нашел, поднял, протер и спрятал,
Закрыв, зарыл, припорошил,
Не думал, не грешил, не лапал,
Поторопился, затушил.

Уехал, улетел, вернулся,
Приплыл, пришел, приковылял,
Устал, прилег, завис, очнулся,
Завыл, залаял, замычал.

Напился, протрезвел, умылся,
Собрал, слепил, нарисовал,
Смеялся, спорил, вновь напился,
Привык, забыл и потерял.

Разбился вдребезги, добился,
Привык, забыл и потерял.
(С. Галанин)

Анализ результатов эксперимента показал наличие двух ситуаций восприятия респондентами предложенных текстов: в первом случае респондент указывал для текста только один тип субъекта («я», «ты», «любой» или «нет»), во втором – два или несколько типов субъекта в разных комбинациях. Сводные данные по этим типам интерпретации выглядят следующим образом:

1. Б. Пастернак:

1.1. Однородная интерпретация: «я» – 50%, «ты» – 4%, «любой» – 9%, «нет» – 2%;

1.2. Неоднородная интерпретация: «я / любой» – 17%, «я / ты» – 0, «я / нет» – 4%, «я / ты / любой» – 3%, «я / ты / любой / нет» – 3%, «я / любой / нет» – 4%, «все, кроме я» – 4%;

2. С. Гандлевский:

2.1. Однородная интерпретация: «я» – 34%, «ты» – 4%, «любой» – 20%, «нет» – 5%;

2.2. Неоднородная интерпретация: «я / любой» – 13%, «я / ты» – 5%, «я / нет» – 1%, «я / ты / любой» – 5%, «я / ты / любой / нет» – 4%, «я / любой / нет» – 3%, «все, кроме я» – 6%, все позиции – 1%;

3. Е. Летов:

3.1. Однородная интерпретация: «я» – 24%, «ты» – 19%, «любой» – 22%, «нет» – 16%;



3.2. Неоднородная интерпретация: «я / любой» – 5%, «я / ты» – 4%, «я / нет» – 1%, «я / ты / любой» – 4%, «я / ты / любой / нет» – 0, «я / любой / нет» – 2%, «все, кроме я» – 3%;

4. С. Галанин:

4.1. Однородная интерпретация: «я» – 37%, «ты» – 2%, «любой» – 26%, «нет» – 3%;

4.2. Неоднородная интерпретация: «я / любой» – 14%, «я / ты» – 5%, «я / нет» – 0, «я / ты / любой» – 8%, «я / ты / любой / нет» – 2%, «я / любой / нет» – 0, «все, кроме я» – 3%.

Сопоставление результатов рецепции инфинитивного письма показывает практически одинаковое соотношение однородной и смешанной интерпретаций для обоих текстов: с незначительным отклонением это пропорция 2:1 (65:35 по тексту Пастернака и 63:37 по тексту Гандлевского), что, очевидно, должно свидетельствовать об относительной доступности данной грамматической стратегии для читательского восприятия. Вместе с тем анализ данных вскрывает любопытную особенность: соотношение читателем стихотворений Б. Пастернака и С. Гандлевского с конкретным типом субъекта обнаруживает не только большую степень вариативности читательского понимания этих текстов, но и – в случае Пастернака – довольно высокую степень несовпадения читательского восприятия с семантической моделью, которая может быть построена при аналитическом прочтении данного стихотворения. Инфинитивность в текстах Пастернака и Гандлевского, несмотря на кажущуюся формально-грамматическую идентичность, реализует совершенно разные семантические ситуации. Так, у Пастернака инфинитивные предложения одновременно обращены к «я» поэта (как средство экспликации поэтической рефлексии о письме) и к некоему «ты», которому адресован инфинитивный «рецепт» поэтического творчества, – при моделировании читательской рецепции мы склонны ожидать, что читатель будет способен увидеть эту двойственность и указать «я» и «ты» в качестве субъекта текста если не в равной, то хотя бы в соотносимой пропорции. Этого, однако, не происходит: для читателя субъект пастернаковского «Февраля» – это в 50% случаев «я», в 17% – «я» / «любой», в 9% – «любой», лишь в 4% – «ты» и ни разу (!) – «я/ты». Зато восприятие стихотворения Гандлевского, в котором инфинитивность работает как «обобщенно-личное», рождая поэтический нарратив о некоей «средней жизни среднего человека», уже значительно ближе к «модельной схеме» рецепции: частотность выбора субъекта «я» (34%) лишь в полтора раза выше, чем субъекта «любой» (20%), и еще 23% приходится на сумму различных комбинаций «я», «ты» и «любого» в смешанном типе интерпретации.

Симптоматично, что рецепция отличающегося по своей грамматической стратегии, но семантически и тематически чрезвычайно близкого тексту Гандлевского стихотворения С. Галанина демонстрирует почти полное совпадение с ним в результатах: читатели всё так же склонны предпочитать однородную его интерпретацию (68%) неоднородной (32%), свя-



зывая при этом субъектную перспективу текста Галанина преимущественно с «я» (37%) или «любым» (26%), всё так же высока доля комбинаций «я», «ты» и «любого» (в сумме 29%). Зато стихотворение Е. Летова, которое с точки зрения смысла логично было бы соотнести исключительно с позицией «я» (по сравнению с остальными текстами эксперимента его сложнее всего прочесть как адресованное «тебе» или ассоциированное с «любым»), со всей очевидностью ставит читателя в ситуацию полной рецептивной неуверенности. Хотя оно дает наивысший показатель по однородной интерпретации (81% против 19% неоднородной интерпретации), оно же обнаруживает и наибольший разброс по субъектным ролям: «я» – 24%, «ты» – 19% (максимум по всем текстам!), «любой» – 22%, а 16% респондентов вообще оценивают его как бессубъектное.

Выскажем некоторые предположения о возможных причинах полученных результатов и о некоторых тенденциях читательской рецепции «мерцающего» субъекта в ситуации грамматической неопределенности текста. Как представляется, при всей величине дистанции, разделяющей поэтическую и обыденную речь, в них действуют вполне сопоставимые механизмы «автокоррекции» и понимания грамматической неоднозначности, имеющие прагматическую (или прагмасемантическую) природу. Так, сопоставление результатов читательского восприятия стихотворений Б. Пастернака, С. Гандлевского и С. Галанина приводит к предположению, что топос «письма / творчества» для читателя при помещении его в рамку прагматического опыта скорее тяготеет к четко различимой персональности «я», репрезентирующей акт «при-своения» письма поэтом в акте порождения художественного высказывания, в то время как топос «жизни / обыденности», напротив, диктует читателю видеть за ним неразличимую обобщенность субъекта («я» как «любой», «всякий», «каждый»). В свою очередь читательская неуверенность в субъектной природе стихотворения Е. Летова вполне может быть объяснена прагмасемантикой иного рода: будучи яркой иллюстрацией мысли Г.О. Винокура о том, что «подлинной языковой реальностью, обладающей конкретной полнотой своего значения», «исходным синтаксическим целым» является «отдельное законченное стихотворение» [Винокур 1990, 245–246], этот текст по сравнению с тремя остальными обнаруживает не только наибольшую тематико-смысловую абстрактность, но и наибольшую сложность своей формальной организации. Во-первых, это верлибр; во-вторых, в стихотворении появляется регулярная номинативность, способная перетянуть на себя внимание с глагольности; в-третьих, эта номинативность дополнительно осложнена оксюморонностью; в-четвертых, весь текст построен как сверхорганизованный паттерн, реализующийся одновременно (и при этом разными средствами) на уровне словообразования, синтаксиса и топики – всего этого более чем достаточно для того, чтобы читательская рецепция максимально сконцентрировалась на считывании кода и переориентировалась с грамматической неоднозначности на неоднозначность общетекстовую. На наш взгляд, данные проведенного эксперимента оригинальным обра-



зом подтверждают мысль Я.И. Гина о категории субъектности как «одном из активнейших факторов» формирования смысла поэтического текста – однако в обратной перспективе: там, где поэтический текст лишает читателя однозначных субъектных семантик, средством их компенсации выступает уже сам смысл текста как единого целого, который читатель пытается «пробросить» сквозь «мерцание» его грамматической фактуры. Отсутствующий в тексте грамматический субъект (ноль-субъект) в акте читательской рецепции буквально «прорастает» из топки текста, осуществляясь как субъект семантический.

ЛИТЕРАТУРА

1. Винокур Г.О. *Я и ты* в лирике Баратынского (Из этюдов о русском поэтическом языке) // Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990. С. 241–249.
2. (a) Гин Я.И. К вопросу о построении поэтики грамматических категорий // Гин Я.И. Проблемы поэтики грамматических категорий. СПб.: Академический проект, 1996. С. 75–86.
3. (b) Гин Я.И. О построении поэтики грамматической категории лица // Гин Я.И. Проблемы поэтики грамматических категорий. СПб.: Академический проект, 1996. С. 120–124.
4. (c) Гин Я.И. Поэтика грамматической категории лица в русской лирике // Гин Я.И. Проблемы поэтики грамматических категорий. СПб.: Академический проект, 1996. С. 109–119.
5. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 416 с.
6. Жолковский А.К. Об инфинитивной поэзии // Русская инфинитивная поэзия XVIII–XX веков. Антология / Сост., вступ. ст. и примеч. А.К. Жолковского. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 5–52.
7. Золян С.Т. Структура и семантика поэтического текста. Ереван: Изд-во Ереванского университета, 1991. 316 с.
8. (a) Ковтунова И.И. Категория лица в языке поэзии // Поэтическая грамматика. М.: ООО ИЦ «Азбуковник», 2005. Т. 1. С. 7–72.
9. (b) Ковтунова И.И. Синтаксис поэтического текста // Поэтическая грамматика. М.: ООО ИЦ «Азбуковник», 2005. Т. 1. С. 239–297.
10. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 464–480.
11. Онипенко Н.К. Категория субъекта и эгоцентрическая грамматическая техника в художественном тексте // Gramatyka a Tekst. Т. 3. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011. С. 64–79.
12. Цветаева М.И. Герой труда (Записи о Валерии Брюсове) // Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4. М.: Эллис Лак, 1994. С. 12–63.
13. Эткинд Е.Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. 507 с.



REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Vinokur G.O. *Ya i ty* v lirike Baratynskogo (Iz etyudov o russkom poeticheskom yazyke) [I and You in the Lyrics of Baratynsky (From Studies on the Russian Poetic Language)]. Vinokur G.O. *Filologicheskie issledovaniya: Lingvistika i poetika* [Philological Studies: Linguistics and Poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1990, pp. 241–249. (In Russian).
2. (a) Gin Ya.I. K voprosu o postroyenii poetiki grammaticheskikh kategoriy [Towards the Question of Constructing the Poetics of Grammatical Categories]. Gin Ya.I. *Problemy poetiki grammaticheskikh kategoriy* [Problems of the Poetics of Grammatical Categories]. St. Petersburg, Akademicheskii projekt Publ., 1996, pp. 75–86. (In Russian).
3. (b) Gin Ya.I. O postroyenii poetiki grammaticheskoy kategorii litsa [Towards the Construction of the Poetics of the Grammatical Category of a Person]. Gin Ya.I. *Problemy poetiki grammaticheskikh kategoriy* [Problems of the Poetics of Grammatical Categories]. St. Petersburg, Akademicheskii projekt Publ., 1996, pp. 120–124. (In Russian).
4. (c) Gin Ya.I. Poetika grammaticheskoy kategorii litsa v russkoy lirike [Poetics of the Grammatical Category of Person in Russian Lyrics]. Gin Ya.I. *Problemy poetiki grammaticheskikh kategoriy* [Problems of the Poetics of Grammatical Categories]. St. Petersburg, Akademicheskii projekt Publ., 1996, pp. 109–119. (In Russian).
5. (a) Kovtunova I.I. Kategoriya litsa v yazyke poezii [The Category of Person in the Language of Poetry]. *Poeticheskaya grammatika* [Poetic Grammar]. Moscow, Azbukovnik Publ., 200, vol. 1, pp. 7–72. (In Russian).
6. (b) Kovtunova I.I. Sintaksis poeticheskogo teksta [Syntax of a Poetic Text]. *Poeticheskaya grammatika* [Poetic Grammar]. Moscow, Azbukovnik Publ., 200, vol. 1, pp. 7–72. (In Russian).
7. Levin Yu.I. Lirika s kommunikativnoy tochki zreniya [Lyrics from a Communication Point of View]. Levin Yu.I. *Izbrannye trudy. Poetika. Semiotika* [Selected works. Poetics. Semiotics]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1998, pp. 464–480. (In Russian).
8. Onipenko N.K. Kategoriya sub'yekta i egotsentricheskaya grammaticheskaya tekhnika v khudozhestvennom tekste [Category of Subject and Egocentric Grammatical Technique in a Literary Text]. *Gramatyka a Tekst*, vol. 3, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Publ., 2011, pp. 64–79. (In Russian).
9. Zholkovskiy A.K. Ob infinitivnoy poezii [On Infinitive Poetry]. Zholkovskiy A.K. (ed.) *Russkaya infinitivnaya poeziya XVIII–XX vekov. Antologiya* [Russian Infinitive Poetry of the 18th–20th Centuries. Anthology]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2020, pp. 5–52. (In Russian).

(Monographs)

9. Etkind E. *Materiya stikha* [The Matter of the Verse]. St. Petersburg, Gumanitarnyy soyuz Publ., 1998. 507 p. (In Russian).
10. Ginzburg L.Ya. *O lirike* [About Lyrics]. Moscow, Intrada Publ., 1997. 416 p. (In Russian).



Russian).

11. Zolyan S.T. *Struktura i semantika poeticheskogo teksta* [The Structure and Semantics of a Poetic Text]. Yerevan, Yerevan University Press, 1991. 316 p. (In Russian).

Цвигун Татьяна Валентиновна, Балтийский федеральный университет имени И. Канта.

Кандидат филологических наук, доцент Института образования и гуманитарных наук. Научные интересы: теория литературы, теоретическая поэтика, нарратология, теории и практики русского литературного авангарда, история и методология научных школ, стиховедение, история русской литературы.

E-mail: ttsvigun@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-7941-7236

Черняков Алексей Николаевич, Балтийский федеральный университет имени И. Канта.

Кандидат филологических наук, доцент Института образования и гуманитарных наук. Научные интересы: лингвистическая поэтика, рецептивная поэтика, теория поэтического языка, художественные дискурсы, семиотика.

E-mail: achernyakov@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0002-1531-5780

Tatiana V. Tsvigun, Immanuel Kant Baltic Federal University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Institute of Education and Humanities. Research interests: theory of literature, theoretical poetics, narratology, theories and practices of the Russian literary avant-garde, history and methodology of scientific schools, poetry studies, history of Russian literature.

E-mail: ttsvigun@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-7941-7236

Alexey N. Chernyakov, Immanuel Kant Baltic Federal University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Institute of Education and Humanities. Research interests: linguistic poetics, perceptive poetics, theory of poetic language, artistic discourses, semiotics.

E-mail: achernyakov@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0002-1531-5780

DOI 10.54770/20729316-2022-4-55

Ю.В. Доманский (Москва)

ЗАПАХ В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ПАРАТЕКСТЕ («ЗЕМЛЯ ЭЛЬЗЫ» ЯРОСЛАВЫ ПУЛИНОВИЧ)

Аннотация. Паратекст в драме строится с учетом потенциальной перекодировки драматургического текста в текст театральный, однако в паратексте встречаются такие элементы, которые в чистом виде в спектакль перенесены быть не могут, а требуют от постановщика каких-либо решений интерпретационного характера. Более того, в драматургическом паратексте встречаются элементы, которые по изначальной сути своей тотально сопротивляются перенесению в пространство театрального действия; к таковым в числе прочего относятся указания на запахи. Однако очевидная несценичность таких указаний не отменяет того, что они могут обладать важной семантикой в проекции на смыслы всего текста и, соответственно, на последующие сценические интерпретации. В статье предлагается осмысление содержащей указание на запах ремарки из пьесы Ярослава Пулинович «Земля Эльзы». Это ремарка из финала первой сцены пьесы. В статье рассматривается, каким образом ремарка, обладающая нарочито эпическим в родовом плане характером, находящаяся в пространственной конфронтации со всей предшествующей ей сценой и содержащая явно сопротивляющееся театрализации указание на запах, семантически разворачивается в остальной текст. Делается вывод о том, что данное указание является важным в смысловом плане; смыслы эти доступны читателю пьесы, однако и постановщикам по силам найти визуальные или аудиальные способы для трансляции этих смыслов при театрализации. Наблюдения, сделанные в статье, могут быть спроецированы и на другие внесценические элементы паратекста в драматургии.

Ключевые слова: драма; паратекст; ремарка; театр; Ярослава Пулинович; «Земля Эльзы».

Yu. V. Domanski (Moscow)

Odor in the Dramaturgical Paratext (*Elza's Land* by Yaroslava Pulinovich)

Abstract. Paratext in drama is organized so that a dramaturgical text could be recoded into a theatrical text; however, in a paratext, there are some elements that cannot be transferred to a performance in their original form, so they require the theatrical director to look for a specific way of interpretation. Moreover, in a dramaturgical paratext, there can be found some elements which have a sort of nature that resists the very possibility of transferring them into theatrical space; among them are the indications of odors. However, the obvious non-stage nature of such indications does not negate the fact that they may have the semantics which is important for the understanding of the meaning of the entire text, and accordingly, for the further theatrical interpretations. The



article considers a remark containing an indication of odor from the play *Elza's Land* by Yaroslava Pulinovich. This is a remark from the finale of the first scene of the play. The article examines how the remark, which has a deliberately epic character in the generic plan, is in spatial confrontation with the entire scene preceding it and contains an indication of the smell that clearly resists theatricalization, semantically unfolds into the rest of the text. It is concluded that this indication is important in terms of meaning. These meanings can be grasped by readers of the play; also, there can be found ways of visual and auditory representation of these meanings on stage. The observations made in the article can also be applied to some other off-stage elements of dramaturgical paratext.

Key words: drama; paratext; remark; theatre; Yaroslava Pulinovich; “Elsa’s Land”.

Драматургический текст, как известно, предназначен для перекодировки в текст театральный, для превращения в спектакль. И паратекст в драме (о паратексте в драматургии см.: [Ищук-Фадеева 2001; Львова 2006; Носов 2010; Пеньковский, Шварцкопф 1986; Соколова 2004; Титова 2019]) преимущественно строится с учетом возможности перенесения этих указаний в сценическое пространство, что, разумеется, не отменяет наличия в паратексте таких элементов, которые в чистом виде в спектакль перенесены быть не могут, а требуют от постановщика каких-либо решений интерпретационного характера. Это зачастую касается и тех элементов, которые по природе своей способны к театрализации, – элементов визуальных и элементов соносферы; даже они могут быть драматургом преподнесены в тексте так, что перед постановщиком развернется вариативный простор, способствующий появлению разных сценических версий того или иного изображения или звука из паратекста.

Между тем есть такие паратекстуальные элементы, которые по изначальной сути своей тотально сопротивляются перенесению в пространство театрального действия; хрестоматийный пример такого рода – температурное указание из ремарки, предвещающей первое действие чеховского «Вишневого сада» (о ремарках в пьесах Чехова см.: [Доманский 2014; Ивлева 2001; Тютелова 2012]): «...в саду холодно, утренник» [Чехов 1986, 197]. В подобного рода случаях драматург зачастую дублирует паратекст репликой персонажа; так, по поводу приведенной ремарки из комедии Чехова Т.Г. Ивлева пишет (курсив и подчеркивание принадлежат автору цитируемой работы): «...авторское замечание о том, что “уже май, цветут вишнёвые деревья, но в саду холодно, утренник”, с необыкновенной точностью воспроизводит одна из первых реплик Епиходова: “Сейчас утренник, мороз в три градуса, а вишня вся в цвету. Не могу одобрить нашего климата”» [Ивлева 2001, 12]. И хоть точность, отмечаемая исследователем, нельзя назвать дословной, все же приходится признать, что в такого рода случаях повтора слов из ремарки в реплике паратекстуальное указание с точки зрения театра оказывается избыточным, а сопротивление температурного паратекста театрализации в том месте текста, где он находится, продолжает сохраняться.

Впрочем, ничто не мешало постановщикам самим помещать те или



иные сегменты ремарок в звучащий со сцены текст, ведь «драматический мир воспринимается как мир, представленный на сцене. И в нем нет места тому, чей голос слышится в ремарке. Поэтому, если режиссерам при постановке авторской пьесы была очевидна важность ремарки, ее предпочитали “растворять” в репликах персонажей» [Тютелова 2019, 283]. Однако такого рода «растворение» неизбежно нарушает сам текст пьесы-источника, ибо паратекст по сути своей не предполагает озвучки в виде реплик (за исключением, конечно же, тех случаев, когда сам автор пьесы дублирует ту или иную ремарку в той или иной реплике, как это было в приведенном примере из начала «Вишневого сада»). Многие же паратекстуальные элементы, тяготея к эпике или / и лирике, сопротивляются конгениальному перенесению себя на сцену.

Тотальное сопротивление при театрализации оказывают, в числе прочего, те элементы драматургического паратекста, которые указывают на запахи. Вместе с тем очевидная несценичность таких указаний (отбросим как предельно гипотетические те возможные случаи, когда постановщики теми или иными способами могут реализовать текстуальное указание на запах в физической реальности театрального пространства, воздействуя на обоняние зрителя) может обладать важной семантикой в проекции на смыслы всего текста и, соответственно, на последующие сценические интерпретации.

Задача данной статьи – учитывая сказанное выше, рассмотреть паратекстуальное указание на запах в пьесе Ярославы Пулинович «Земля Эльзы» (2015); это указание находится в финальной ремарке первой сцены (возможно точнее было бы назвать ее не сценой, а главой, учитывая, что слова «сцена» в разделительном паратексте нет, а есть только цифра порядкового номера, но все же будем придерживаться привычных для драматургии номинаций) первого действия; приведем эту ремарку целиком:

Э л ь з а выходит из магазина. Идёт по деревенской, набухшей грязью дороге. Старательно обходит лужи. Вдруг останавливается. Шумно вдыхает в себя воздух. Весна. Пахнет дождём, свиным и первыми травами [Пулинович 2017, 277].

Но прежде, чем непосредственно обратиться к этой ремарке, несколько слов о самой пьесе, которая, по определению критика, «печальная, но не депрессивная» [Подлубнова 2018, 214]. Семидесятишестилетняя недавно овдовевшая Эльза знакомится с пожилым вдовцом Василием Игнатьевичем, между ними зарождается любовь, против которой настроены их дети (исследователи справедливо соотносят этот событийный ряд со «Старомодной комедией» А. Арбузова [Карпова 2020, 146]; обнаруживаются и другие претексты: «Эльза и Василий, подобно Каю и Герде, сажают розы, ухаживают за цветами; Эльза, подобно Золушке, приходит на свидание без тубельки, со сломанным каблуком» [Гончарова-Грабовская 2020, 13]). Сюжет разворачивается в деревне, пространство довольно часто меняет-



ся – то это сельский магазин, то улица, то сад и интерьер дома Василия Игнатьевича, то интерьер дома Эльзы. Из реплик персонажей мы узнаем их предыстории и нынешние репутации. По большей части, пьеса носит разговорный характер; к визуальным исключениям, связанных с персонажами, можно отнести разве что драку дочери Эльзы Ольги и невестки Василия Игнатьевича Изабеллы, «путешествие» влюбленных на чердак дома Василия Игнатьевича и финальный приезд Василия Игнатьевича к Эльзе на мотоцикле. Что же касается жанра пьесы Пулинович, то однозначно определить его довольно сложно, о чем свидетельствуют, например, различные в плане жанрового решения сценические интерпретации «Земли Эльзы» (см. [Карпова 2020]). Более того, исследователи обнаруживают в этой пьесе даже родовой синтез, отмечая, что в «Земле Эльзы» «эпическое, лирическое и драматическое образуют симбиоз <...>. Эпический пласт (повествование от первого лица, монологи-исповеди, монологи-воспоминания, описательный характер ремарок) органично сочетается с лирическим, но в развязке эта полифония сменяется трагическим финалом <...>. При этом синтез мелодраматического, лирического и эпического придаёт художественной структуре особый полифонизм» [Гончарова-Грабовская 2020, 13–14]. Впрочем, это не мешает драматургии Пулинович оставаться именно драматургией, что доказывает, в частности лингвистический анализ реплик персонажей (см.: [Купина 2019]).

И ремарка, к которой мы обращаемся в данной статье, носит нарочито эпический в родовом плане характер; не случайно один из самых авторитетных современных специалистов по поэтике драмы отмечает: «Одна из особенностей поэтики пьес Я. Пулинович – стремление к эпизации драматической структуры, что обуславливает разомкнутость художественного пространства, свойственную кинематографу, а также наличие вставных повествовательных конструкций, обилие монологов, развернутых ремарок, рассказ от первого лица, фрагментарность, монтаж сцен» [Гончарова-Грабовская 2020, 7]; при этом важно, что «**Описательный** характер ремарок, присущий пьесам Я. Пулинович, оказывает влияние на эпический характер драматической структуры. Они выполняют не только коммуникативную, но и репрезентативную функцию» (выделение принадлежит автору цитируемой работы) [Гончарова-Грабовская 2020, 10]. Так каким же образом ремарка, содержащая явно сопротивляющееся театрализации указание на запах, семантически разворачивается в текст?

Для того, чтобы приблизиться к ответу на этот вопрос, стоит обратиться к мнениям теоретиков актуальной драмы о том, чем является ремарка в драматургии новейшего времени: «Ремарки могут становиться реализацией авторской внутренней точки зрения, совпадающей с ощущением событий персонажами, маркирующей их пространственно-временной континуум, атмосферу хронотопа персонажей <...>. Ремарка может фиксировать и внешнюю точку зрения, находящуюся вне пространства-времени персонажей, из краткого обозначения места действия может оформиться в самостоятельный нарративный пласт. При этом авторская Т. з. (точка



зрения – Ю. Д.) дается как взгляд с позиции вне мира персонажей, точка зрения “всезнающего” автора, совпадающая с Т. з. персонажей» [Синицкая 2019, 356]. На наш взгляд, именно последнее ближе всего к той содержащей указание на запах ремарке, к которой мы обращаемся. Отдельно теория актуальной драмы акцентирует внимание и на ремарочном субъекте, главная функция которого – «изображение и оценка изображаемого» [Тютелова 2019, 285]. И ремарочный субъект «максимально приближен к границе драматического мира, но может обозначать позицию сближения с героем <...> и в то же время обладать видением и знанием, не совпадающим с возможностями персонажей. <...> Или, обнаруживая ограниченность видения драматического мира даже ремарочным субъектом и очевидное несовпадение этого видения с позициями других персонажей <...>, вступает в диалог уже не с героями, а читателем / зрителем, на территории сознания которого и рождается смысл» [Тютелова 2019, 285]. Таким образом, при обращении к той или иной ремарке из актуальной пьесы следует, прежде всего, осмыслить специфику функционирования в ней ремарочного субъекта. В рассматриваемой ремарке из пьесы Пулинович таковым можно назвать и персонажа (Эльзу, которая, что важно, во времени этой ремарки на сцене находится одна), и автора, и читателя / зрителя. При этом тут важно не выбрать какого-то конкретного ремарочного субъекта из этого списка, а подходить к данной ремарке именно с позиции понимания ее, как системы, в которой вместе и неразрывно реализуются точки зрения всех этих субъектов; это относится и к той части ремарки, где содержится указание на запах; вот только зритель чисто физически «поучаствовать» в этой части ремарки по понятным причинам не сможет, что, однако, не отменяет ни ее смыслового наполнения, ни возможности какой-либо ее экспликации при театрализации.

В аспекте смыслового наполнения следует иметь в виду, что данная ремарка, завершающая, напомним, первую сцену, оказывается в определенном рода пространственной конфронтации со всей первой сценой, которая, согласно ремарке, ее предвещающей, происходит внутри сельского магазина: «Сельский магазин. Здесь продают всё – от продуктов до дешёвых шампуней, косметики и одежды. Ассортимент небольшой, но местные жители не жалуются. Э л ь з а – высокая худощавая пожилая женщина рассматривает туфли, выставленные на прилавок в углу магазина. Продащица М а р и н а смотрит телевизор» [Пулинович 2017, 275]. В финале же сцены Эльза, напомним, «выходит из магазина». А это означает, что еще до завершения первой сцены трансформируется ее пространство: вместо магазина теперь перед зрителем открытое пространство дороги. И Эльза движется по ней: «Идёт по деревенской, набухшей грязью дороге. Старательно обходит лужи»; движение персонажа в пространстве – еще одна особенность финальной ремарки первой сцены. Театру не составит труда представить это движение, еще проще сделать это на киноэкране (а пьесы Ярославы Пулинович весьма близки к киносценариям, некоторые даже специально созданы для кино). И очень важно, что перед нами пер-



вая в пьесе ситуация «один на сцене», где, как известно, персонаж может с полным на то правом реализовать свой внутренний мир, то есть когда в ситуации «один на сцене» звучит какая-либо реплика, то это чаще всего воспроизведение внутренней речи персонажа, в которой он предельно искренен (не значит, что не бывает исключений; их, например, много в чеховской драматургии). Однако в нашем случае перед нами ремарка, в которой нет никаких указаний на звучащую речь, то есть ситуация «один на сцене» здесь решается визуально. Впрочем, не только визуально – помимо аудиального указания («Шумно вдыхает в себя воздух» (курсив мой – Ю. Д.)), не забудем про ту часть ремарки, которая нас интересует, ту часть, где есть запах.

Между тем еще до появления этой части финальная ремарка первой сцены существенно меняет и пространство, и положение персонажа в пространстве. В данном плане важно, что Эльза переступила порог, покинув замкнутое пространство магазина, и в одиночестве вышла на открытое пространство дороги; следовательно, вместе с изменениями мира вокруг героини меняется и ее состояние. В магазине, где Эльза хотела купить туфли на каблучке, ей пришлось выслушать речи односельчанок о старческих болезнях и вдовьей тоске, невольно подстраиваясь под настрой собеседниц, который она очевидно не разделяет; зато теперь, покинув пространство магазина, Эльза оказалась на свободе и наедине с собой, что тоже в полной мере может считаться драматургическим способом реализации мотива свободы. Такое свободное одиночество героини воплощается в движении по дороге, характеристики которой, правда, нельзя назвать позитивными – набухшая грязью. И Эльзе приходится обходить лужи. Тем отчетливей на этом фоне контраст завершающей части данной ремарки относительно той части, в которой Эльза идет по дороге, ведь Эльза «Вдруг останавливается». Не просто остановка, а ее стремительность и внезапность, переданная через «вдруг», показывает радикальное изменение ситуации: и для читателя / зрителя, и для Эльзы. Движение внезапно прервалось, динамика перешла в статику. И именно в этой статике и происходит то событие, которое завершает первую сцену и к которому вся эта сцена вела: «Шумно вдыхает в себя воздух. Весна. Пахнет дождём, свиным и первыми травами». И событие это, оказавшееся в сильной позиции – в самом финале первой сцены, – транслируется паратекстом, то есть презентуется не через реплики, что, впрочем, не мешает ему быть частью завязки, ибо именно это событие в смысловом плане проецируется на все то, что происходит с заглавной героиней далее.

Ключевым словом, ключевым относительно дальнейшего действия, тут оказывается вынесенное в отдельное предложение слово «Весна». Вскоре Эльза влюбится, любовь будет разделенной, настоящей, яркой. И главное – для Эльзы, которой, согласно списку действующих лиц, 76 лет, это будет первая любовь со всеми ее хрестоматийными нюансами. Предложение, предшествующее в паратексте слову «Весна», можно охарактеризовать как ремарку и жестовую («вдыхает в себя воздух»), и аудиаль-



ную («Шумно»), формирующую в итоге то настроение, которое свернуто воплотилось в предложении «Весна», а далее развернулось в финальное предложение первой сцены, в котором и оказались переданы запахи внешнего мира. Переданные, прежде всего, как и «Весна», с точки зрения Эльзы, ведь это именно она «Шумно вдыхает в себя воздух», то есть следующие два предложения – результат того, что Эльза сделала. Но это и точка зрения читателя, который данным паратекстом оказался приобщен к точке зрения Эльзы, буквально встал на ее позицию.

В равной степени фрагмент «Весна. Пахнет дождём, свиным и первыми травами» можно в родовом плане отнести и к эпике, и к лирике, ведь тут можно увидеть и эпическое описание, и лирическое переживание. Но при всем при том текст этот остается драматургическим, воплощая для читателя то особое чувство Эльзы, с которым она идет в мир – чувство пробуждения от долгого сна, от жизни с нелюбимым мужем. Жизнь теперь открывается для нее новой стороной. И уже скоро на жизненном пути ей встретится Василий Игнатьевич, тогда наступит настоящая весна, однако уже сейчас то, что происходит с Эльзой – это освобождение, совпадающее с освобождением природы от зимнего плена.

А как можно передать словом пробуждение природы и сопоставимое с ним освобождение человека? Например, через запахи. Другое дело, что запах – такая категория, которая в драме, если речь идет о потенциальной театрализации драматургического текста и о восприятии его в этой связи зрителем, может быть явлена только через реплики. Именно так воплощались запахи, например, в пьесах Чехова: в «Чайке» Аркадина во время представления пьесы Треплева: «Серой пахнет. Это так нужно?» [Чехов 1986, 14], Гаев в «Вишневом саде»: «А здесь пачулями пахнет» [Чехов 1986, 203], и Гаев же, адресуясь к Яше: «Отойди, любезный, от тебя курицей пахнет» [Чехов 1986, 211]. Между тем такого рода экспликации представляют лишь точку зрения персонажа, того персонажа, который высказывается о запахе; следовательно, этот запах может и не существовать для других персонажей, а в итоге не быть в мире пьесы как объективно существующий. Паратекстуальная же экспликация предполагает не только точку зрения персонажа, но и куда как более тотальное распространение на пространство мира, создаваемого в пьесе. Если несколько примитивизировать, то можно сказать так: указание на запах в драматургической реплике субъективно, указание на запах в драматургическом паратексте объективно. Однако, как уже отмечалось выше, такого рода паратекст транслировать зрителю спектакля при театрализации пьесы чрезвычайно сложно. И отмеченная объективность паратекста, содержащего указание на запах, весьма относительна, ведь и паратекст может передавать точку зрения персонажа, не переставая при этом транслировать «объективную» точку зрения «всезнающего автора», тотально характеризующую мир, создаваемый в пьесе. Рассматриваемый сегмент «Пахнет дождём, свиным и первыми травами» именно такой – двунаправленный в плане того, кому принадлежит эта точка зрения: одновременно это и Эльза (ведь это



именно она «Шумно вдыхает в себя воздух»), и мир, наполненный такими запахами. И важно, что в этой финальной части первой сцены Эльза и мир совпали в плане настроения, что может говорить о довольно-таки позитивном развертывании содержания указания на запах в дальнейший текст пьесы.

Вот только никак нельзя оставить без внимания то, что указание на запах из рассматриваемой ремарки не выглядит на первый взгляд таким уж идиллическим: читателю представлена довольно любопытная система из трех составляющих, каждая из которых сама по себе, автономно, имеет свою очевидную характеристику; если делить запахи на приятные и, скажем так, не очень, то запах дождя и запах первых трав будет относиться к первым, тогда как запах свинарника все же ко вторым. Однако в рассматриваемом паратекстуальном указании читатель получает *систему* из трех запахов, система же, как известно, не может считаться тождественной сумме автономных характеристик составляющих ее элементов. Так что же в таком случае означает система запахов дождя, свинарника и первых трав? Учитывая характеристики каждого из них, можно представить всю эту систему как амбивалентную, что без труда проецируется на дальнейшее действие пьесы: Эльза переживает светлое чувство первой любви и счастлива, а дочь Эльзы и сын с невесткой Василия Игнатьевича препятствуют реализации этого чувства.

Вместе с тем такое понимание отнюдь не отменяет и трактовки всей этой системы из трех запахов как способа создать особую обонятельную атмосферу весны в деревне. И если в данном ракурсе три запаха рассматривать в синтезе, не столько соотнося автономные характеристики каждого, сколько представив их в виде неразрывного единства, то общее значение уже не будет категорически амбивалентным, а станет, как это ни странно, идиллически позитивным, закрепленным за определенной локацией – деревней – в конкретное время года – весной. И запах свинарника тут вовсе не испортит общей картины, а напротив – парадоксальным образом сработает на пробуждение у читателя позитивной картины весны в деревне; подчеркнем, что именно парадоксальным образом.

В таком ключе, не забывая о субъективно-объективной характеристике рассматриваемой ремарки и о специфике реализации точки зрения в ней, можно соотнести сложность всей этой системы трех запахов со сложностью финала, где, казалось бы, смерть, как ей и положено, расставила все на свои места. А между тем финальное воссоединение Эльзы и Василия Игнатьевича, приехавшего к ней на мотоцикле, может рассматриваться как апофеоз любви, в который уже раз и потому привычно побеждающей смерть, ведь буквально перед этим Эльза узнала о том, что ее любимый умер. Данная развязка вполне может быть соотнесена с тем ощущением мира Эльзой и с тем реальным состоянием мира, которые и оказались выражены в содержащем указание на запах финальном предложении ремарки, завершающей первую сцену пьесы Пулинович, в сложной системе, на обонятельном уровне транслирующей мотив «весна в деревне», содер-



жательно соотносимый с уже упомянутым нами выше мотивом свободы. И соотнесение развязки всей пьесы с обонятельным параметром данного мотива позволяет сделать вывод о том, что ремарка, представляющая этот мотив, предопределяет сущность развязки: ее не столько даже неожиданность (появление Василия Игнатьевича после известия о его смерти), сколько парадоксальность, сравнимая с парадоксальностью рассматриваемого паратекстуального предложения, где синтезируются запахи дождя и первых трав, с одной стороны, и запах свинарника, с другой. Отметим тут, что многие не без основания полагают, что в финале «Земли Эльзы» умирает не только Василий Игнатьевич, но и сама Эльза, а воссоединение их происходит уже в мире ином или еще в каких-то нездешних сферах.

Итак, рассмотренное паратекстуальное указание на запах в «Земле Эльзы» Ярославы Пулинович оказывается очень важным в смысловом плане, вот только доступны эти смыслы лишь читателю, ведь перенесение данной ремарки в пространство театра непременно будет сопровождаться понятными трудностями. Впрочем, вопрос, каким образом можно ли вообще ремарку, указывающую на запах, при театрализации реализовать визуально или аудиально, оставим пока что открытым; вернее, пусть ответят на него театральные постановки «Земли Эльзы», каковых на сегодняшний день уже довольно много (см, например, [Карпова 2020]), а будет, хочется верить, еще больше.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончарова-Грабовская С.Я. Драматургия Ярославы Пулинович (аспекты поэтики) // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. 2020. № 2. С. 5–14.
2. Доманский Ю.В. Чеховская ремарка: Некоторые наблюдения. Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2014. 120 с.
3. Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А. П. Чехова. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. 131 с.
4. Ищук-Фадеева Н. И. Ремарка как знак театральной системы: К постановке проблемы // Драма и театр. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. Вып. 2. С. 5–16.
5. Карпова Т.Н. Пьеса Я. Пулинович «Земля Эльзы» на современной сцене: в поисках жанра // Спектакль XXI века: Материалы межвузовского научно-практического семинара. Ярославль: Ярославский государственный театральный институт, 2020. С. 146–150.
6. Купина Н.А. Пьесы Ярославы Пулинович: тема семьи и женские лингвокультурные типы // Известия Уральского федерального ун-та. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2019. Т. 21. № 1(184). С. 155–171.
7. Львова Ю.А. Функции дидактики в освоении содержательности драматургического текста: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.19. Тверь, 2006. 15 с.
8. Носов С.О. Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. Тверь, 2010. 18 с.



9. Пеньковский А.Б., Шварцкопф Б.С. Типы и терминология ремарок // Культура речи на сцене и на экране. Москва: Наука, 1986. С. 150–170.
10. Подлубнова Ю. Время Ярославль // Знамя. 2018. № 3. С. 212–214.
11. Пулинович Я. Победила я: Избранные пьесы. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 340 с.
12. Сеницкая А. Точка зрения // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2019. С. 354–358.
13. Соколова Е.В. Паратекст // Западное литературоведение XX в.: Энциклопедия. Москва: Intrada, 2004. С. 306.
14. Титова Е.В. Драматургический паратекст: к постановке проблемы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 30–40.
15. Тютелова Л.Г. Драматургия А.П. Чехова и русская драма эпохи романа: поэтика субъектной сферы. Самара: Книга, 2012. 413 с.
16. Тютелова Л. Ремарочный субъект // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2019. С. 283–286.
17. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Письма: в 12 т. Сочинения. Т. 13. Пьесы 1895–1904. Москва: Наука, 1986. 529 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Goncharova-Grabovskaya S.Y. Dramaturgiya Yaroslavy Pulinovich (aspekty poetiki) [Yaroslava Pulinovich's Dramaturgy (Aspects of Poetics)]. *Zhurnal Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2020, no. 2. pp. 5–14. (In Russian).
2. Kupina N.A. P'yesy Yaroslavy Pulinovich: tema sem'i i zhenskiye lingvokul'turnyye tipazhi [Yaroslava Pulinovich's Plays: The Theme of Family and Female Linguistic and Cultural Types]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnyye nauki*, 2019, vol. 21, no. 1(184), pp. 155–171. (In Russian).
3. Podlubnova Y. Vremya Yaroslavy [Yaroslava's Time]. *Znamya*, 2018, no. 3, pp. 212–214. (In Russian).
4. Titova E. V. Dramaturgicheskiy paratekst: k postanovke problemy [Dramaturgical Paratext: Towards the Formulation of the Problem]. *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta. Seriya "Literaturovedeniye. Yazykoznanie. Kul'turologiya"*, 2019, no. 2, pp. 30–40. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Ishchuk-Fadeeva N.I. Remarka kak znak teatral'noy sistemy: K postanovke problemy [Remark as a Sign of the Theatrical System: Towards the Formulation of the Problem] *Drama i teatr* [Drama and Theater]. Tver', Tver' State University Publ., 2001, iss. 2, pp. 5–16. (In Russian).
6. Karpova T.N. P'yesa Ya. Pulinovich "Zemlya El'zy" na sovremennoy stsene: v poiskakh zhanra [Ya. Pulinovich's Play "The Land of Elsa" on the Modern Stage: In Search of a Genre]. *Spektakl' XXI veka: Materialy mezhvuzovskogo nauchno-prak-*



ticheskogo seminar [Performance of the 21st Century: Materials of the Interuniversity Scientific and Practical Seminar]. Yaroslavl', Yaroslavl' State Theatre Institute Publ., 2020, pp. 146–150. (In Russian).

7. Pen'kovskiy A.B., Shvartskopf B.S. Tipy i terminologiya remarok [Types and Terminology of Remarks]. *Kul'tura rechi na stsene i na ekrane* [Culture of Speech on Stage and on Screen]. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 150–170. (In Russian).

8. Sinitskaya A. Tochka zreniya [Point of View]. *Eksperimental'nyy slovar' noveyshey dramaturgii* [Experimental Dictionary of Modern Drama]. Siedlce, Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2019, pp. 354–358. (In Russian).

9. Sokolova E.V. Paratekst [Paratekst]. *Zapadnoye literaturovedeniye XX v.: Entsiklopediya* [Western Literary Studies of the 20th Century: Encyclopedia]. Moscow, Intrada Publ., 2004, p. 306. (In Russian).

10. Tyutelova L.G. Remarochnyy sub'yekt [The Subject of the Remark]. *Eksperimental'nyy slovar' noveyshey dramaturgii* [Experimental Dictionary of Modern Drama]. Siedlce, Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2019, pp. 283–286. (In Russian).

(Monographs)

11. Domanskiy Yu.V. *Chekhovskaya remarka: Nekotoryye nablyudeniya* [Chekhov's Remark: Some Observations]. Moscow, A.A. Bakhrushin State Central Theater Museum Publ., 2014. 120 p. (In Russian).

12. Ivleva T.G. *Avtor v dramaturgii A.P. Chekhova* [The Author in Chekhov's Drama]. Tver', Tver' State University Publ., 2001. 131 p. (In Russian).

13. Tyutelova L.G. *Dramaturgiya A.P. Chekhova i russkaya drama epokhi romana: poetika sub'yektnoy sfery* [A.P. Chekhov's Dramaturgy and the Russian Drama of the Roman Era: Poetics of the Subjective Sphere]. Samara, Kniga Publ., 2012. 413 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

14. L'vova Yu.A. *Funktsii didaskaliy v osvoyenii sodержatel'nosti dramaturgicheskogo teksta* [The Functions of Didascalia in Mastering the Content of a Dramaturgical Text]. PhD Thesis Abstract. Tver', 2006. 15 p. (In Russian).

15. Nosov S.O. *Paratekst kak sredstvo konstruirovaniya khudozhestvennogo prostanstva v drame* [Paratext as a Means of Constructing Artistic Space in Drama]. PhD Thesis Abstract. Tver', 2010. 18 p. (In Russian).

Доманский Юрий Викторович, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории. Научные интересы: поэтика текста, рок-поэзия, поэтика драмы, актуальная словесность.

E-mail: domanskii@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7630-2270



Yuri V. Domanski, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History. Research interests: poetics of text, rock poetry, poetics of drama, actual literature.

E-mail: domanskii@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7630-2270

DOI 10.54770/20729316-2022-4-67



Н.П. Эминов (Пятигорск)

СЕМАНТИКА ИМЕН СОБСТВЕННЫХ ВЫМЫШЛЕННЫХ СУЩЕСТВ И ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА

Аннотация. В данной статье рассматриваются имена собственные, функционирующие в пространстве художественного текста с точки зрения их семантики и перевода. Отмечается, что в рамках художественного текста перед автором стоит задача, состоящая в том, чтобы в процессе создания возможных нарративных миров, несвязанных с нашей реальностью, обладающих собственной внутренней логикой и системой событийных отношений, вовлечь читателя в ход повествования и заставить поверить в прочитанное, поверить во «вторичный мир». Устанавливается, что имена собственные, являясь важным элементом художественного текста и концентрируя в себе значительный объем информации, выполняют ключевую роль в формировании того многомерного смысла, который автор вкладывает в произведение. Это связано с тем, что номинация персонажей определяет их как некие знаки, связывающие сюжетную канву с множеством деталей, образов и событий. Обосновывается утверждение, что одной из особенностей произведений, не связанных с нашей реальностью, является описание такого ономастического фона, который заставил бы поверить читателя в правдоподобность вторичного мира. Обращается внимание на проблему семантического анализа вымышленных имен, тесно связанную с онтологией и метафизикой нереальных персонажей или, в более широком смысле, вымышленных существ. Отмечается существующая проблема перевода имен собственных на другие языки, так как в своей изначальной языковой среде имена собственные несут в себе культурный код, не всегда понятный не носителю языка. Раскрывается проблема поиска адекватных способов передачи содержания произведения при переводе имен собственных вымышленных существ, функционирующих во «вторичном мире».

Ключевые слова: семантика имен собственных; нарративный мир; стратегии перевода; онтология нулевых понятий; ономастика; свойства вымышленных существ.

N.P. Eminov (Pyatigorsk)

Semantics of Proper Names of Fictional Beings and Problems of Translation

Abstract. This article discusses proper names that function in the space of a literary text from the point of view of their semantics and translation. It is noted that within the framework of a literary text, the author faces the task of engaging the reader in the course of the narrative and making him believe in what he has read and in the “secondary world”. All in the process of creating possible narrative worlds unrelated to our reality,



having their own internal logic and system of event relations. It is established that proper names, being an important element of a literary text and concentrating a significant amount of information in themselves, play a key role in shaping the multidimensional meaning that the author puts into the work. This is due to the fact that the nomination of the characters defines them as some kind of signs that connect the plotline with a lot of details, images and events. The statement is substantiated that one of the features of works that are not related to our reality is the description of such an onomastic background that would make the reader believe in the plausibility of the secondary world. Attention is drawn to the problem of the semantic analysis of fictional names, which is closely related to the ontology and metaphysics of unreal characters or, in a broader sense, fictional entities. The existing problem of translating proper names into other languages is noted, since in their original language environment, proper names carry a cultural code that is not always understandable to a non-native speaker. The problem of finding adequate ways to convey the content of the work when translating the names of proper fictional creatures functioning in the “secondary world” is demonstrated.

Key words: semantics of proper names; narrative world; translation strategies; ontology of null sets; onomastics; properties of fictional beings.

В художественной литературе авторские нарративные миры представляют собой выдуманные вселенные, имеющие другую онтологическую основу, в которой основные сюжетные события происходят не в нашей реальности. Данное явление можно сравнить с игровым процессом, поскольку дети, вовлеченные в игру, принимают условную игровую реальность как действительность. Каждому ребенку, да и взрослому тоже, свойственно вызывать в самом себе, по терминологии профессора Дж.Р.Р. Толкина [Tolkien 2008], «вторичную веру» в то, что он только что придумал.

В своем эссе «On Fairy-stories» Дж.Р.Р. Толкин говорит: «To make a Secondary World inside which the green sun will be credible, commanding Secondary Belief, will probably require labour and thought, and will certainly demand a special skill, a kind of elvish craft. Few attempt such difficult tasks. But when they are attempted and in any degree accomplished then we have a rare achievement of Art: indeed narrative art, storymaking in its primary and most potent mode» [Tolkien 2008].

«Создание Вторичного Мира, внутри которого зеленое солнце будет вызывать доверие, повелевающее Вторичной Верой, вероятно, потребует труда и размышлений и, безусловно, потребует особого мастерства, своего рода эльфийского ремесла. Немногие пытаются решить такие сложные задачи. Но когда они пытаются и в какой-то степени достигают этого, то мы можем наблюдать редкое достижение Искусства: бесспорного нарративного искусства, создания историй в первичном и наиболее убедительном виде» [Tolkien 2008] (перевод наш – Н.Э.).

В рамках художественного текста перед автором стоит задача, состоящая в том, чтобы, в процессе создания возможных нарративных миров, несвязанных с нашей реальностью, обладающих собственной внутренней логикой и системой событийных отношений, вовлечь читателя в ход по-



вестования и заставить поверить в прочитанное, поверить во «вторичный мир».

Для достижения данной цели автор использует множество стилистических и лексических средств, чтобы «вдохнуть жизнь» в свое произведение. Автор, формируя художественное пространство текста, репрезентирует реальный мир своего творческого нарратива. Как отмечают Ф.С. Кудряшева и Л.А. Фатыхова: «Адекватное понимание и интерпретация художественного произведения опирается на определенные смысловые доминанты, которые фокусируют в себе его основные идейные составляющие. При их формировании автор использует как традиционные стилистические средства, так и новые, в частности, интертекстуальные приемы, которые сформировали такие категории художественного текста как прецедентность и интертекстуальность» [Кудряшева, Фатыхова 2017, 254].

Одним из наиболее значимых и выразительных инструментов в арсенале автора является номинация – процесс соотнесения языковых единиц с обозначаемыми объектами. В нашем случае мы говорим о присвоении имен собственным вымышленным персонажам.

Ю.А. Карпенко определяет «литературную (неэстетическую) ономастику как отражение объективного в авторской “игре” языковыми нормами; степень субъективности снижается через связь литературного онима с жанром, с образной системой произведения, художественным замыслом и стилем; литературные имена собственные совмещают дифференцирующую и стилистическую функции» [Карпенко 1986].

Имена собственные, являясь важным элементом художественного текста и концентрируя в себе значительный объем информации, выполняют ключевую роль в формировании того множественного смысла, который автор вкладывает в произведение. Это связано с тем, что номинация персонажей определяет их как некие знаки, связывающие сюжетную канву с множеством деталей, образов и событий. Подобную трактовку имени собственного как элемента художественного текста мы можем наблюдать у многих исследователей.

В.А. Никонов: «Имя персонажа – одно из средств, создающих художественный образ; оно может характеризовать социальную принадлежность персонажа, передавать национальный и местный колорит, а если действие происходит в прошлом, то воссоздавать историческую правду (или разрушать ее, если имя избрано вопреки правде)» [Никонов 1974, 234].

И.Б. Маслова: «...имя в художественном тексте – это и средство воздействия на читателя, способствующее адекватному восприятию “духа” эстетического объекта» [Маслова 2012].

Д.М. Федотова: «Имена собственные в художественном тексте составляют заметный пласт в языковом разнообразии. Они оживляют текст, вызывают аллюзии и ассоциации с предметами, социумом людей и понятиями» [Федотова 2016].

Если рассматривать собственные имена в мирах фэнтези и волшебной сказки, то становится очевидным тот факт, что, неся в себе огромную



смысловую нагрузку, они дают возможность вскрыть наиболее глубинные смыслы конкретных произведений.

Так, Н.И. Репринцева отмечает, что в английском фольклоре волшебная сказка имеет свою специфику, ономастическое пространство которой представлено мифонимами, антропонимами и топонимами. «Антропонимы и мифонимы являются двумя противоположными полюсами, делящими мир на добро и зло. Но из этого противостояния победителем выходит именно человек, что позволяет сделать вывод о ведущей роли антропонимов, зачастую отражающих характер этой борьбы» [Репринцева 2011, 332].

А.А. Новичков, рассматривая функционирование различных категорий онимов, используемых авторами для описания вымышленного «вторичного» мира в жанре фэнтези, обращает внимание, что «...богатейший инвентарь онимных средств, группируемый по особенностям денотативного значения в 20 разнородных категорий, дополняет топонимикон и антропонимикон романов жанра фэнтези, формируя в сознании читателя объемную панораму авторских вторичных миров, их истории, культуры, искусства» [Новичков 2011]. Таким образом обосновывается утверждение, что одной из особенностей произведений, не связанных с нашей реальностью, является описание такого ономастического фона, который заставил бы поверить читателя в правдоподобность вторичного мира.

Исходя из всего вышесказанного, нельзя не согласиться с Ю.Н. Тыняновым, который утверждал: «В художественном произведении нет неговорящих имен. В художественном произведении нет незнакомых имен. Все имена говорят. Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно» [Тынянов 1993, 135].

Действительно, имя помогает поверить в реальность вымышленного «вторичного мира».

Но вымышленные имена представляют собой противоречивую проблему для семантики. Как мы можем утверждать, что Бильбо – хоббит, в то же время признавая, что Бильбо не существует?

В контексте фантастического нарратива утверждение, например, что Бильбо – хоббит, вызывает определенные ассоциации в сознании. При этом имена собственные – безденотатные, пустые или вымышленные – анализируются как компоненты смысла, несущие в себе информацию, имеющую ключевое значение для адекватного восприятия авторского замысла.

Семантический анализ вымышленных имен представляет собой проблему, тесно связанную с онтологией и метафизикой нереальных персонажей, или, в более широком смысле, вымышленных существ. Под вымышленными именами будут пониматься наименования, которые вводятся для того, чтобы говорить о вымышленных персонажах. Таким образом, вымышленные имена собственные указывают на нулевые понятия, как Бильбо Бэггинс, Геральт из Ривии, граф Дракула, Колобок, Конан-варвар,

король Артур, Кощей Бессмертный, Супермен и т. д.

В рамках данной статьи рассматриваются именно такие вымышленные имена персонажей, в то время как вымышленные имена других видов (например, названия вымышленных городов, событий и т.д.) не затрагиваются. Более того, основное внимание будет уделено художественной литературе, оставляя, таким образом, в стороне кинематограф, музыку, изобразительное искусство и т.д.

Следует проводить важное различие между обычными именами собственными (Эмманюэль Макрон, Урсула фон дер Ляйен), обозначающими объекты, существующие в пространстве и времени, и вымышленными именами (Шерлок Холмс, Бэтмен) – наименованиями (онимами), отсылающими к не существующим в нашей реальности объектам. Шерлок Холмс и Бэтмен – выдуманные персонажи. Они не существуют в пространстве и времени и не взаимодействуют с реальными объектами. Если бы кто-то нашел данные, свидетельствующие о том, что Шерлок Холмс действительно существовал, это имя не было бы в списке вымышленных имен. Согласно распространенному интуитивному предположению, вымышленные имена имеют семантический референт. Читатель склонен рассматривать вымышленные имена как обычные имена и думать, что существуют обозначаемые ими объекты. Такая склонность может быть уместна при чтении художественной литературы, но она в то же время и вводит в заблуждение реципиента.

Вымышленные имена отличаются от обычных имен, и вероятнее всего, это различие отражается в том, как они индивидуализируются. Предложения с вымышленными именами имеют условия истинности, и, согласно интуиции и здравому смыслу, некоторые из них истинны. Тем не менее, такие предложения вызывают вопросы, потому что их истинность не подтверждается фактами: нет объекта, на который ссылается «Бэтмен», и нет фактов, подтверждающих истинность высказывания «Бэтмен патрулирует город». Если предложения с вымышленными именами истинны, то их истинность не зависит от фактов.

В связи с этим предлагается решение проблемы, заключающееся в присвоении вымышленным именам статуса несуществующих объектов или объектов в возможных мирах. Данный технический прием позволяет избавиться от необходимости решения онтологической проблемы, связанной с допущением этих объектов.

Однако это не отменяет существующую проблему перевода имен собственных на другие языки. Д.И. Ермолович, определяя имена собственные как «опорные точки в межъязыковой коммуникации», указывает на то, что они «исполняют функцию межъязыкового, межкультурного мостика» [Ермолович 2001]. При этом он также отмечает, что: «Это ценное свойство собственных имен, однако, породило распространенную иллюзию того, что имена и названия не требуют особого внимания при изучении иностранного языка и при переводе с него. Из-за этого их, как правило, не включают в отечественные двуязычные словари, о них почти ничего не



говорится в учебниках по языку и переводу» [Ермолович 2001, 3].

Как результат при переводе появляются многочисленные ошибки, разночтения, неточности. Либо наоборот – «возводимая в абсолют “точность” передачи приводит к возникновению неудобопроизносимых, неблагозвучных или бессмысленных имен и названий» [Ермолович 2001].

С точки зрения В.С. Виноградова: «Имя собственное – всегда реалья. В речи оно называет действительно существующий или выдуманный объект мысли, лицо или место, единственные в своем роде и неповторимые. В каждом таком имени обычно содержится информация о локальной и национальной принадлежности обозначаемого им объекта» [Виноградов 2001, 150].

То есть всякий раз, когда имя собственное используется в речи, оно обозначает предмет, явление или личность. При этом факт того, что объект реально существует либо выдуман, не важен. Важно то, что он каждый раз единственный и неповторимый в своем роде. Каждая такая лексема является полисемантической с точки зрения значения и несет в себе информацию (такую как: географическое положение объекта, национальная принадлежность, гендер, некие дополнительные свойства).

Мы вновь находим подтверждение того, что выбор имен собственных является функционально значимым, поскольку они служат целью раскрытия идейно-художественного замысла автора, наполняя тем самым художественный текст различным смысловым содержанием.

Однако, как уже указывалось ранее, возникает проблема представления имени собственного в процессе перевода. В своей изначальной языковой среде они обладают сложной смысловой структурой, уникальными особенностями формы и этимологии, способностями к видоизменению и словообразованию, многочисленными связями с другими единицами и категориями языка [Ермолович 2001].

При переводе имени на другой язык большая часть этих свойств теряется. И здесь мы сталкиваемся еще одной проблемой; если мы ставим своей задачей понимание текста, то перевод должен учитывать, с одной стороны, культурный фон, стоящий за текстом, и с другой – культурный код, сложившийся в сознании предполагаемого читателя.

Показательным является пример «вторичного мира» Дж.Р.Р. Толкина. На творчество профессора Толкина огромное влияние оказал его интерес к эпосу и мифологии народов Европы. Среди главных источников вдохновения писателя – древнеанглийская поэма «Беовульф», скандинавская мифология и финский эпос «Калевала» [Shippey 2012]. При прочтении у носителя европейской культуры возникают соответствующие ассоциации, поскольку «вшитый» в сознание культурный код легко считывается.

Многие имена и географические названия в оригинальном тексте «Властелина колец» имеют староанглийские, валлийские и скандинавские корни. Носители современного английского языка при прочтении без особых трудностей понимают используемые отсылки, но для русскоговорящих читателей данная связь может быть неочевидной.



Например, имя волшебника Гэндальфа позаимствовано из «Старшей Эдды». В древнескандинавском языке Gandálfr происходит от двух слов: -gandr («волшебный посох», «волшебство») и -álfr («альв») («Альвы – природные духи. Различались светлые, дружественные богам и людям (их мир называется Альвхейм), и темные альвы, подобно карликам, живущие под землей» [Корни Иггдрасиля 1997, 630]) и дословно означает «альв с волшебным посохом» [Shippey 2012].

Более того, в образе волшебника легко угадывается Один – верховный бог в скандинавской мифологии [Burns 2005]. Один в представлении скандинавов, путешествуя по Мидгарду, предстает в виде седобородого старика с посохом, в плаще и в широкополой шляпе. В фантастическом нарративе Дж.Р.Р. Толкина волшебник Гэндальф также наделен всеми этими атрибутами. Мало того, Гэндальф и Один оба приносят жертвы и «умирают» в потусторонних испытаниях.

Оба путешествуют на сверхъестественных лошадях: восьминогий Слейпнир Одина и Shadowfax Гэндальфа (варианты перевода – Сполох, Светозар, Тенегрив, Обгоняющий Тень, Серосвет, Серогрив). Обе лошади связаны с духовным переносом и переходом между мирами.

Однако Одина и Гэндальфа объединяют не только лошади. Они оба также полагаются на птиц и полет птиц – орлов и воронов. Вороны Одина приносят ему новости издалека со всего мира, аналогичную роль выполняют ворон и дрозд в «Хоббите». Но для Толкина, как и для скандинавов, орлы – любимые птицы [Burns 2005].

Достаточно очевидным является и тот факт, что образ Гэндальфа в качестве мудрого волшебника и наставника в значительной мере соответствует не менее известному волшебнику Мерлину средневекового Артуровского цикла [Burns 2005; Hammond, Scull 2014].

Таким образом Гэндальф – не столько имя, сколько описание, стоящее за персонажем [Shippey 2012].

Имя собственное, функционирующее в тексте, представляет собой прецедентное для определенной культуры явление.

При переводе на другой язык имен собственных, несущих в себе национально-специфические реалии – ономастические реалии, предполагается раскрытие определенного ассоциативного фона, что позволяет нам рассматривать их как ассоциативно-безэквивалентные лексические единицы.

Исследователи С.И. Влахов и С.П. Флорин [Влахов, Флорин 1980] сформулировали свою собственную точку зрения на проблему ономастических реалий. Они считают, что имя собственное представляет собой самостоятельный раздел безэквивалентной лексики, который при переводе требует особого подхода.

Для передачи такого рода реалий на другой язык переводчик использует приемы, которые могут совпадать с переводческими приемами для безэквивалентной лексики. С реалиями повседневной жизни имена собственные сближает эмоциональная насыщенность, наличие коннотативного значения и возможность передавать особые характеристики нацио-



нального или исторического контекста.

Особенности семантики имени собственного в художественном тексте представляют большой интерес. Наблюдения над функционированием имен собственных в конкретных произведениях еще не привели к формированию стройной и последовательной теории литературной ономастики, объясняющей многие факты художественной практики.

А.А. Новичков, исследуя методы передачи на русский язык антропонимов индивидуально-авторского ономастикона англоязычных произведений, написанных в жанре фэнтези, выделяет основные способы передачи антропонимов при переводе: транслитерирование, транскрибирование и калькирование [Новичков 2012]. Но вместе с тем он выделяет менее частотные, но все же используемые методы передачи антропонимов, такие как деонимизация, использование традиционного наименования, ограничение авторского оригинала, ограничение вариативности, онимическая замена, опущение.

Главная жанровая особенность фантастического нарратива заключается в наличии автономного «вторичного мира», обладающего невозможными в нашей реальности свойствами, которые затрудняют процесс перевода.

При переводе романов других жанров переводчик может опереться на свои знания об окружающей действительности [Киселева 2007, 55], тогда как «вторичный мир» со своей культурой, историей, законами и географией ставит перед переводчиком задачу нахождения адекватных способов передачи содержания произведения.

С одной стороны, имена собственные, не имеющие общепризнанных эквивалентов, дают переводчику большую свободу для обозначения. С другой стороны, возникает потребность адекватного способа донесения до читателя мысли, вложенной автором в то или иное понятие, поскольку эти названия автор строит, опираясь все же на свой родной язык и его грамматику.

Крайне интересным становится пример того, как сам автор представляет перевод своего «вторичного мира» на другие языки. Уже упоминаемый Дж.Р.Р. Толкин [Tolkien 1975] в «Guide to the Names in The Lord of the Rings», представляющем собой авторские практические рекомендации переводчикам, тщательно описывает, что стоит за каждым наименованием, используемым в его нарративе.

Вновь обратимся к хоббиту Бильбо Бэггинсу.

«Baggins. Intended to recall ‘bag’ – compare Bilbo’s conversation with Smaug in The Hobbit – and meant to be associated (by hobbits) with Bag End (that is, the end of a ‘bag’ or ‘pudding bag’ = cul-de-sac), <...> The translation should contain an element meaning ‘sack, bag’» [Tolkien 1975].

«Бэггинс. Предполагается, что это должно вызывать ассоциации с “котомкой” – для сравнения разговор Бильбо со Смаугом в “Хоббите” – подразумевающий ассоциации (у хоббитов) с Бэг-Эндом (то есть с краем “сумки” или “мешочком, для приготовления пудинга” = cul-de-sac), <...>



При переводе должен быть элемент, относящийся к “мешку, сумке”» [Tolkien 1975] (перевод наш – Н. Э.).

Оригинал: Baggins;

Перевод В. Муравьевой, А. Кистяковского: Торбинс;

Перевод Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого: Сумникс;

Перевод В.А. Маториной: Торбинс;

Перевод А.А. Грузберга: Бэггинс;

Перевод М.В. Каменкович, В. Каррика: Бэггинс;

Перевод Д. Афиногенова, В. Волковского: Бэббинс;

Пересказ З. Бобырь: *только по имени.*

Как мы можем наблюдать, сам автор предполагает, что фамилия Baggins должна отсылать к слову bag. То есть такие варианты перевода на русский язык, как Торбинс или Сумникс, являются правильными. Однако виду различных причин не воспринимаются русскоговорящими читателями.

Как отмечал В.С. Виноградов: «Итак, все перечисленные характеристики имен собственных и рекомендации по переводу ономастики не затрагивают сугубо творческих проблем перевод. Они лишь обязывают переводчика накопить определенный багаж знаний и выработать необходимые профессиональные навыки. Однако будь переводчик семи пядей во лбу, ему все равно не запомнить всех каверз, которые могут подстроить имена собственные. Ради самозащиты ему приходится то и дело заглядывать в словари и справочники. К сожалению, переводчики иногда испытывают трудности из-за отсутствия двуязычных словарей имен собственных» [Виноградов 2001, 159].

Таким образом, мы приходим к следующим выводам:

1) Цель автора при создании своего нарративного мира, несвязанного с нашей реальностью, – вовлечь читателя в нить повествования и заставить поверить во «вторичный мир».

2) Имена собственные выполняют значимую роль в художественном тексте, отражая в себе закладываемый автором в произведение смысл.

3) Имена собственные, функционирующие в фантастическом нарративе, представляют собой противоречивую проблему для семантики.

4) Автор при создании своего «вторичного мира» посредством номинации закладывает в семантику имени некий концепт, зачастую несущий культурный код, не всегда понятный не носителю языка.

5) При переводе имен собственных вымышленных существ / персонажей перед переводчиком возникают определенные трудности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.
2. Влахов С.И., Флорин С.П. Непереводимое в переводе. М.: Международные



отношения, 1980. 344 с.

3. Ермолович Д.И. Имена собственные на стыке языков и культур. Заимствование и передача имен собственных с точки зрения лингвистики и теории перевода. М.: Р. Валент, 2001. 200 с.

4. Киселева И.А. Особенности перевода литературы жанра фэнтези // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2007. № 1(2). С. 55–58.

5. Маслова И.Б. Имя собственное как средство лингвистической интерпретации художественного текста: к вопросу о текстообразующей функции литературных имен собственных (на материале очерков В.И. Даля) // Полилингвистичность и транскультурные практики. 2012. № 3. С. 50–56.

6. Никонов В.А. Имя и общество. М.: Наука, 1974. 278 с.

7. Новичков А.А. Онимы как средство создания вторичных миров в художественных произведениях фэнтези // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2011. № 3. С. 84–87.

8. Новичков А.А. Передача антропонимов при переводе произведений жанра фэнтези // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2012. № 1(17). С. 199–206.

9. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе // Филологические науки. 1986. № 4. С. 34–40.

10. Корни Игдрасиля. Древнеисландская литература / сост. и отв. ред. Смирницкая О.А. М.: ТЕРРА (Викинги), 1997. 640 с.

11. Кудряшева Ф.С., Фатыхова, Л.А. Имя собственное в художественном тексте как средство создания языковой картины мира // Вестник Башкирского университета. 2017. Т. 22. № 1. С. 254–259.

12. Репринцева Н.И. Прецедентные антропонимы и их семантика (на примере английской народной сказки) // Теория и практика общественного развития. 2011. № 4. С. 332–334.

13. Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. 319 с.

14. Федотова Д.М. Имена собственные и онимы в художественном тексте // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2016. № 13(752). С. 107–115.

15. Burns M. *Perilous realms. Celtic and Norse in Tolkien's Middle-earth*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2005. 238 p.

16. Hammond W., Scull C. *Lord of the Rings: A Reader's Companion*. London: HarperCollins Publishers Inc., 2014. 982 p.

17. Shippey T. *The Road to Middle-Earth*. London: HarperCollins Publishers Inc., 2012. 496 p.

18. Tolkien J.R.R. Guide to the Names in "The Lord of the Rings" // A Tolkien compass / Coord. by J. Lobdell. La Salle, Illinois: Open Court, 1975. P. 153–201.

19. Tolkien J.R.R. On Fairy-stories / Ed. by V. Flieger, D.A. Anderson. London: HarperCollins Publishers Inc., 2008. 323 p.



REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Kiseleva I.A. Osobennosti perevoda literatury zhanra fentezi [Peculiarities of the Translation of Fantasy Literature]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura*, 2007, no. 1(2), pp. 55–58. (In Russian).

2. Maslova I.B. Imya sobstvennoye kak sredstvo lingvisticheskoy interpretatsii khudozhestvennogo teksta: k voprosu o tekstoobrazuyushchey funktsii literaturnykh imen sobstvennykh (na materiale ocherkov V.I. Dalya) [Proper Nouns Like the Way of the Formation of the Text: The Role of Literary Proper Names in Process of Text Interpretation (The Specificity in Opuses of V.I. Dal)]. *Polilingvial'nost' i transkul'turnyye praktiki*, 2012, no. 3, pp. 50–56. (In Russian).

3. Novichkov A.A. Onimy kak sredstvo sozdaniya vtorichnykh mirov v khudozhestvennykh proizvedeniyakh fentezi [Proper Names as Means to Create Secondary Fantasy Worlds in Fantasy Novels]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyye i sotsial'nyye nauki*. 2011, no. 3. pp. 84–87. (In Russian).

4. Novichkov A.A. Peredacha antroponimov pri perevode proizvedeniy zhanra fentezi [Translation of Fantasy Genre Personal Names]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*, 2012, no. 1(17), pp. 199–206. (In Russian).

5. Karpenko Yu.A. Imya sobstvennoye v khudozhestvennoy literature [Proper Name in Fiction]. *Filologicheskkiye nauki*, 1986, no. 4, pp. 34–40. (In Russian).

6. Kudryasheva F.S., Fatykhova L.A. Imya sobstvennoye v khudozhestvennom tekste kak sredstvo sozdaniya yazykovoy kartiny mira [The Proper Name in a Literary Text as a Means of Creating Linguistic Picture of the World]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*, 2017, vol. 22, no. 1, pp. 254–259. (In Russian).

7. Reprintseva N.I. Pretsedentnyye antroponimy i ikh semantika [Case Anthroponyms and Their Semantics (On the Example of English Tale)]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya*, 2011, no. 4, pp. 332–334. (In Russian).

8. Fedotova D.M. Imena sobstvennyye i onimy v khudozhestvennom tekste [Proper Names and Animes in the Literary Text]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnyye nauki*, 2016, no. 13(752), pp. 107–115. (In Russian).

(Monographs)

9. Burns M. *Perilous realms. Celtic and Norse in Tolkien's Middle-earth*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2005. 238 p. (In English).

10. Ermolovich D.I. *Imena sobstvennyye na styke yazykov i kul'tur. Zaimstvovaniye i peredacha imen sobstvennykh s tochki zreniya lingvistiki i teorii perevoda* [Proper Names at the Intersection of Languages and Cultures. Borrowing and Transfer of Proper Names from the Point of View of Linguistics and Translation Theory]. Moscow, R. Valent Publ., 2001. 200 p. (In Russian).

11. Hammond W., Scull C. *Lord of the Rings: A Reader's Companion*. London, HarperCollins Publishers Inc., 2014. 982 p. (In English).



12. Nikonov V.A. *Imya i obshchestvo* [Name and Society]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 278 p. (In Russian).
13. Shippey T. *The Road to Middle-Earth*. London, HarperCollins Publishers Inc., 2012. 496 p. (In English).
14. Smirnitskaya O.A. (ed., comp.). *Korni Iggdrasilya. Drevneislandskaya literatura* [Roots of Yggdrasil. Old Norse Literature]. Moscow, TERRA (Vikingi) Publ., 1997. 640 p. (In Russian).
15. Tynyanov Yu.N. *Literaturnyy fakt* [Literary fact]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1993. 319 p. (In Russian).
16. Vinogradov V.S. *Vvedeniye v perevodovedeniye (obshchiye i leksicheskiye voprosy)* [Introduction to Translation Studies (General and Lexical Issues)]. Moscow, Izdatel'stvo instituta obshchego srednego obrazovaniya RAO Publ., 2001. 224 p. (In Russian).
17. Vlakhov S.I., Florin S.P. *Neperevodimoye v perevode* [Untranslatable in Translation]. Moscow, Mezhdunarodnyye otnosheniya Publ., 1980. 344 p. (In Russian).

Эминов Николай Павлович, Пятигорский государственный университет.
Магистрант по направлению: «Теория перевода и межкультурная коммуникация». Научные интересы: перевод и переводоведение, семантика имен вымышленных существ, нарратология, лингвистика текста, теория мифа.

E-mail: nick.eminov@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-4062-5449

Nikolay P. Eminov, Pyatigorsk State University.
M.A. student "Theory of translation and intercultural communication". Research interests: translation and interpretation studies, semantics of names of fictional beings, narratology, text linguistics, theory of myth.

E-mail: nick.eminov@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-4062-5449



НАРРАТОЛОГИЯ

Narratology

DOI 10.54770/20729316-2022-4-79

В.А. Черванёва (Москва)

НАРРАТИВНАЯ ПРОЕКЦИЯ РЕАЛЬНОГО СУБЪЕКТА В УСТНОМ МИФОЛОГИЧЕСКОМ РАССКАЗЕ

Аннотация. В статье рассматривается категория нарратора в устных мифологических рассказах о ведьме (на материале полесской традиции) – ее проявление в характере отбора и использования мифологической лексики, а именно номинаций магических специалистов. В результате исследования было установлено, что в быличковом нарративе практически не встречается прямая номинация магического специалиста (лексема *ведьма*), причем налицо тенденция отказа от конкретно-референтного употребления этого слова – для наименования определенного человека. Для ввода персонажа в текст используются общие имена с семантикой пола и возраста (часто в сочетании с именами собственными и местоименными актуализаторами), местоимения, номинации животных или используется описание ситуации воздействия магического специалиста без номинации последнего. Эти особенности употребления лексики в мифологических рассказах представляют собой существенные отклонения от общезыковых тенденций в области референции, что, очевидно, обусловлено характером субъекта повествования в мифологических рассказах. Его специфику формирует ряд факторов: модальность этой сферы устной словесности (установка на достоверность), условия коммуникативной ситуации бытования мифологических нарративов (включенность в речевой поток, в повседневную коммуникацию), содержательные особенности текстов – рассказов о собственном опыте взаимодействия с потусторонними силами или подобном мистическом опыте людей, так или иначе связанных с реальным субъектом речи. Эти условия создают особый статус нарратора в мифологических рассказах, и он проявляется, наряду с другими способами, в сфере референции мифологической лексики.

Ключевые слова: мифологический нарратив; мифологическая лексика; нарратор; референция.

V.A. Chervaneva (Moscow)

Narrative Projection of a Real Subject in an Oral Mythological Story

Abstract. The article discusses the category of narrator in oral mythological stories about a witch (based on the Polissya tradition) – how this category is manifested in the use of mythological vocabulary, namely the nominations of magic specialists. As a result of the study, it was found that in mythological prose there is a tendency to avoid



the concrete-referential use of the direct nomination of a magical specialist. The lexeme *witch* is practically not used in the mythological narrative. In the introductory position (to introduce a character into the text), other language units are used: common names with the semantics of gender and age (often in combination with proper names and pronominal actualizers), pronouns, nominations of animals, or a description of the situation of the action of a magical specialist without his nomination. These features of the use of lexemes in mythological stories represent significant deviations from the general language tendencies in the field of reference of functional names, which is obviously due to the properties of the subject of narration in mythological stories. Its specificity is formed by a number of factors: the modality of this sphere of oral literature (reliability), the conditions of the communicative situation of the existence of mythological narratives (involvement in colloquial speech, in everyday communication), the content features of the texts – stories about their own experience of interaction with otherworldly forces or similar mystical experiences of people somehow related to the real subject of speech. These conditions create a special status of the narrator in mythological stories, and it manifests itself, along with other ways, in the sphere of reference of mythological vocabulary.

Key words: mythological narrative; mythological vocabulary; narrator; reference.

Общепринятым положением в нарратологии является тезис о недопустимости отождествления, смешения субъектов – реального автора и его образа, повествовательной проекции в тексте. Проблематику нарратологических исследований во многом составляет выявление фигуры повествователя, отражения его присутствия в тексте, проявления его точки зрения, оценок и т.д.

Опыт показал, что изучение субъектного начала в тексте допустимо и возможно применительно к фольклорному материалу, несмотря на специфику фольклорного текста, накладывающую свой отпечаток на эту проблему, а именно анонимность (коллективность) фольклора, нерелевантность категории автора для текстов устной традиции. Исследователи различных фольклорных жанров – С.Б. Адоньева (2020), Е.Б. Артеменко (1994, 1998), Н.М. Герасимова (2012), А.В. Жугра (2021), М.А. Сердюк (2001) и др. – приходили к выводу о существовании в фольклорном тексте особой текстовой категории субъекта, не сводимой к реальному исполнителю, сказителю, певцу, рассказчику, и считали возможным и продуктивным исследование этой категории по характеру ее экспликации в тексте.

Так, С.Б. Адоньева говорит о необходимости «развести два понятия: субъект речи в фольклорном тексте и говорящий, совершающий речевой акт, конструктивным элементом которого является фольклорный текст» [Адоньева 2020, 61] и далее, рассматривая прагматику частушки, заговора, причитания, ведет речь о текстовой проекции исполнителя в этих жанрах – текстовой роли говорящего, его жанровой «маске», позволяющей ему в рамках фольклорной речи осуществлять акции, недопустимые в иных условиях.

Е.Б. Артеменко писала о проблеме повествователя и его языковой ре-



презентации на материале былинного эпоса, в частности сформулировала положение о об образе повествователя в фольклоре как аналоге образа автора в литературном тексте и о жанровой обусловленности особенностей этой категории [Артеменко 1998]. Как и в литературном тексте, где представлена дихотомия автора реального и автора как текстовой категории, в фольклорном тексте также, по ее мнению, повествователь существует в двух ипостасях: повествователь 1 (конкретный сказитель, сказочник, песенник, плакальщица, выступающий в тексте как представитель коллективного автора – народа-творца) и повествователь 2 (текстовая реализация повествователя 1, фигура, которая служит инструментом для воплощения в тексте фольклорного знания, присущего повествователю 1). Повествователю 2 свойственна жанровая обусловленность [Артеменко 1998, 192] – в частности, в героическом эпосе, для которого характерно объективированное изображение событий, используется третьеличная форма нарратива с экзегетическим повествователем, и именно такой способ проявления в тексте повествователя 2 наилучшим образом служит реализации художественных задач народного эпоса.

Если обратиться с этим исследовательским инструментарием к анализу устной мифологической прозы, сразу обнаруживается специфика этой сферы устной словесности. Коллективное знание традиции, воплощенное в ней, составляют традиционные сюжетные типы, мотивы и образы. Но при этом содержание мифологических текстов представляется рассказчиком как его собственный уникальный личный опыт, а описываемая ситуация – как события, к которым он сам имеет непосредственное отношение (как участник, очевидец или находящийся в пространственной смежности с местом события), причем эти события позиционируются им как реальные факты, имевшие место в действительности. Эта содержательная особенность мифологических нарративов, а также ситуация их бытования – включенность в речевой поток, в повседневную коммуникацию – создает особый статус рассказчика.

В этих текстах реализуются модальные и коммуникативные установки разговорной речи, структурно и прагматически это повседневная коммуникация, здесь отсутствует «миметическая грамматика» [Неклюдов 2022, 16] и не наблюдается очевидной смены риторико-стилистического регистра [Адоньева 2020, 65–66] – нет переключения из повседневной речи в речь фольклорную, структурно и прагматически маркированную. В данном случае фольклорная речь совпадает с повседневной речью, входит в нее органически и, как следствие, в тексте происходит прямое отражение коммуникативной ситуации экспликации текста.

Закономерное следствие этого на языковом уровне состоит в том, что позиция рассказчика (повествователя 2, по терминологии Е.Б. Артеменко) в мифологическом нарративе получает обязательное вербальное выражение – он обнаруживает себя в тексте как субъект речи, сознания, восприятия, дейксиса. Об этой особенности языковой организации устных мифологических рассказов уже приходилось неоднократно писать (см.,



например [Черванёва 2020] и др.), задача же настоящей статьи – показать, как позиция говорящего (его включенность в ситуацию речи и его нарративная роль) влияет на характер выбора и употребления им языковых единиц, в частности используемой им мифологической лексики.

Основные тенденции отбора и использования языковых единиц рассмотрим на примере номинаций ведьмы в восточнославянской мифологической прозе. Эмпирическая база исследования – собрание материалов соответствующего раздела «Народной демонологии Полесья» [Народная демонология Полесья, 36–256], всего 1079 текстов. Все примеры в статье приводятся по данному изданию с указанием номера текста и с сохранением орфографических и шрифтовых особенностей источника, за исключением выделения полужирным шрифтом, которое принадлежит автору статьи.

Как указывает Л.Н. Виноградова, в полесской традиции в качестве прямых имен для обозначения ведьмы используется ряд специальных традиционных наименований: *ведьма, ведьмарка знахорка, чародейка, колдунка, волиэбница, ворожка*; эвфемизмы *тая, што знае; тая, што знаецца з чэртямы*; фразеологические выражения *баба з мухамы* или *з мухамы в носу* [Народная демонология Полесья, 36]. Наиболее частотное средство обозначения такого типа персонажа – лексема *ведьма* (и фонетические варианты *видьма, вьедма, вэдьма* и т.д.), так что сосредоточимся на употреблении именно этого слова.

Сразу обращает на себя внимание широкая представленность данной лексемы в корпусе текстов, однако при более пристальном рассмотрении оказывается, что тексты, в которых это слово свободно и часто употребляется, не являются нарративами – это поверья. Ср.:

Ведьма любит прийти на праздник, под свята, бо её никто не приглашае. Приходзиць, кали хозяйка доить молоко. Смотрит на молоко – и на следующыи день молоко пропадае. Счытаецца, шчо *ведьма* зглазила (№ 108);

Ведьмы зробюць, каб якая порча была, как чэлавек больны был, буде болети-болети и можа умерти (№ 151);

На Благовишчэння *видьма* курей стрижа. Гэть постриже кури, хвосты подризуе зусём. Она бере спир соби. Спир вона бере до ўсёго – ей будэ вестися. Ей ўсё-ўсё ведэця. Ей ўсё мае. А ўжэ спир забирае од мэнэ – ўсё забирае. Як она куры пообризая, коров выдоить – *ийй* ўжэ ўсё ведэця: вод молока будэ повне масла, будэ сыра, в ей куры хорошы будуть. А ў мэнэ ничего ўжэ нэ будэ (№ 249).

Поверья зачастую появляются в высказывании на мифологическую тему как его составная часть, обрамляющая собственно быличковое повествование (см. выделенные фрагменты):

Видьма можэ пэрэжынутыся и курыцэю, и собакою, и свынэю. Вмие мо-



локо забыраты и робыты, шоб тисто нэ росло. Булы два браты. У одного хлиб родыв, а у другого – не. Пишов той брат до знахура, а той кажэ: «Пиды на Вэлык-дэнь на свое полэ и сыды там. Як прыйдэ курыця, одрубай *ийй* крыло, а як прыйдэ свыння, одрубай *ийй* лапу». От, чоловик сыдыть на мэжы и бачыть: курочка зэмлю грэбэ, та всэ на свое полэ. Возьмэ у дзюб гною и всэ на другэ полэ *кынэ*. Чоловик одрубав крыло тий курочки. А то була його братыха. И вжэ вона лэжыть хвора. Брат прыходыть до брата и кажэ: «Моя жинка руку поризала в сичкарни». Пишов знову бидный брат до знахура, а той пытае: «Чы никто нэ зостався бэз руки?». Брат кажэ: «Нихто, тилькы братова одризала руку на сичкарни». Знахур: «Та то ты *ийй* и одризав руку» (№ 253);

Котора видьма, то вони идутъ забирають росу. Як росказывав мий батько, он ехал на волах. Дывиця: жыто во-так-во ворошыця. Встав, люльку закурив, дывиця. А вин тожэ трохы знав. Покинув волы, пошов кругом обойшов ей и сюды [к волам] вернуся. А вона кажэ: «Ай, кажэ, перэйдн назад ми дорогу». Кажэ [батько]: «На чорта я пэрэходив бы кругом». Алэ кажэ, як маты народыла, ничего не було (№ 38).

По всей видимости, подобного рода поверьеобразные фрагменты, включающие в себя прямую номинацию персонажа (*ведьма*), появляются в высказывании информанта как реакция на употребление этого слова в вопросе собирателя, причем далее, в самом нарративе, этот персонаж уже обозначается другими способами.

Все приведенные выше случаи употребления лексемы *ведьма* в поверьях – примеры осуществления абстрактной референции, то есть обозначения целого класса людей (открытого неисчислимого множества). Что касается конкретно-референтного употребления этого слова, когда оно является обозначением вполне конкретного, определенного человека – персонажа мифологического повествования, то с поиском таких примеров возникают большие сложности – по большому счету, их просто нет в корпусе. Значительная доля лексем *ведьма*, зафиксированных именно в быличковом нарративе, вообще употребляется нереферентно – в качестве предикативной характеристики, а не средства номинации и идентификации. Ср.:

От, ў ее [одной женщины] свекруха *вьедьма* была (№ 35);

Была баба, усе казалы, на ии, шо вона *ведьма* (№ 141);

Було два браты. Жонка одного була *видзьма* (№ 243);

Одна жэншчина була *ведьма* (№ 112).

Этот персонаж вводится в собственно мифологическое повествование не прямым наименованием (*ведьма*), а посредством других способов:

1) с помощью общих имен с семантикой пола и возраста (*баба, жэншчына, жонка* и др.), среди которых велика доля реляционных имен, обозначающих лицо через отношение к говорящему (*сусидка, кума, тётка,*



титка и т.д.):

Колись моей корови зробила одна **жонка** (она ужэ здохла — коб ей кости выкидало!). И така добра со мной била. И она мне зробила (№ 202);

[Нельзя ничего давать из дома, когда телится корова]. Ростэливаеца корова. Пришла **соседка**: «Позыч мне хлеба». За той хлеб — да с хаты. Мать каже: «Иди, забери хлеба, бо не буде молока» (№ 127);

2) общими именами в сочетании с именами собственными и местоименными актуализаторами, суживающими область референции с класса до индивида:

Пэрэд Святой [неделей] було. Пуд окнами **бабы той, Хундорки**, [стояла и видела, что она] завязала пояс **красный** за сволок и так дёргае — повэн цэбэр молока набрала (№ 134);

На Купайлу ўранце кум **вывеў** кони раненько, до сонца. Да иде додому. Бачит: **якась жинка** распатлана, в споднице, бегае по сенокосу да збирае тая росу рукамы (№ 1020);

3) посредством местоимений — неопределенных (*хто-то, хтось*) и личных (*она, вона, оно*), причем наблюдаемое здесь употребление личных местоимений (в интродуктивном контексте — для ввода персонажа в текст) ненормативно с общеязыковой точки зрения:

Шла жэнщина ноччу, на ней **хто-то** сиганул на плечи. Она схватила його, взяла топор и адрубала лапу. На следующий день — соседка **кульгае** (№ 227);

Дядька мой шоў з гульни, молодой коли быў. **Она** [ведьма] ему на плечи — скок, собачкою, и захохотала. Донёс ее до двора, там соскочыла, захохотала — и куда што делосся! Рубаха на дядьке мокрая, сам мокрый, як гушча (№ 242);

4) номинациями животных (*жаба, кошка, свинья* и др.) — в текстах с мотивом оборотничества ведьмы:

Прышоў хозяин до хлёва, а там **жаба**. Рогачем сколол ту **жабу**, а на другэй дэнь ходы **жынка** **кульгае** (№ 799);

5) с помощью нулевой номинации — имплицитного способа описания ситуации воздействия магического специалиста через указание на детали и признаки, на основании которых собеседник должен сам сделать вывод о характере актанта и правильно его идентифицировать. Ср. пример описания ситуации обнаружения порчи домашней скотины, где персонаж, ставший причиной произошедшего, не упоминается:



[На Ивана] карова була у плянци, и я заспала, як даць трэба було ищи. Я пашла карову даць. Вопшым вийшла з зямлянки, а буў плячень при зямлянці, то ищо у зямлянці було. Чи я дайшла до хлиева да таго, а чорна хустка с хлиева махнула и паляцела. Тая хустка паляцела, я поглядаю. Пашла у той мамент у хлов, а тая мая карова мене самую ни припустила. Карова малака не дала и рагами и нагами на мене. Пашла карова не дояна. У вэчари — што рабиць? Пашла людзей шукаць. Тэе **кажэ**, таго **зави**, тэе **кажэ**, таго **зави**. И усё ж таки як-нибудзь трошки ж угуддавалы [отшпентали] тую карову. Ну, усё равно не такэе (№ 178).

Примером такого же типа может служить текст, где персонаж вводится в текст нулевой номинацией и лишь по грамматической форме предиката можно определить, что речь идет о существе женского пола:

Ишов брат из гульни и села на плечи так як собака. Он взял за ноги и гомонит: «Донэсу до двора и возьму топора и ноги табе поодрубаю». **Оно** начало **голосить**, як чоловик, и побежало (№ 230).

Интересно, что далее персонаж уже обозначается местоимением среднего рода, с которым соотносятся предикаты с соответствующими грамматическими характеристиками (*оно начало голосить... и побежало*), что, очевидно, связано с выражением идеи когнитивной неопределенности.

Во всем корпусе полесских мифологических рассказов о ведьме встретилось несколько единичных примеров конкретно-референтного употребления лексемы *ведьма* в интродуктивном контексте. Один пример — в развернутом нарративе, описывающем сон, в котором персонаж (дед рассказчика) увидел ведьму:

Идеш возле сарая, слышиш: доюць корову Открыеш дверь — никого. Дед мой побачил во сне одну **ведьму**, шо у его коровки молоко тягала, она ему **кажець**: «Ты на меня не **серчай**. Я тебе больше коров доиць не буду. Я заре пришла ў хлев заткнуць дверь берёзовым колочком. Не приду, значиць, больше». Наутро он приде ў хлев, бачиць — и правда (№ 86).

В данном случае принципиально важно соотношение содержания текста с действительностью — описание сна и описание реальности в быличковом нарративе имеют разную модальность.

Кроме того, отмечены пять случаев употребления слова *ведьма* в составе текстов, представляющих собой краткое высказывание из одного предложения, например:

Стоиць человек у саду и бачэ: **видьма** рушником збирае росу з травы, потым з его [рушника] потекло молоко (№ 16);

Видьма пэрэкынулася жабою и сосэ молоко ў коров. Одын чоловик забыў



жабу вылкамы, так ту **видьму** и вбыв (№ 81).

Речевой статус этих примеров по материалам публикации определить довольно сложно – фрагмент ли это более крупного текста или же краткий ответ на прямой вопрос собирателя. Этот факт, а также ничтожное количество таких примеров в целом корпусе текстов позволяет утверждать, что мифологической прозе присуща тенденция избегать конкретно-референтного использования прямой номинации персонажа – магического специалиста.

Описанные особенности употребления лексики в мифологических рассказах интересны в первую очередь тем, что они представляют собой существенные отклонения от общезыковых тенденций в области референции.

Слово *ведьма*, которое по своей семантике является обозначением магического специалиста, по идее, должно относиться к классу функциональных имен (по терминологии А.Д. Шмелева [Шмелев 2002, 220–227]), как любые названия людей по профессии, занятиям, роду деятельности. «Функциональное имя» является обозначением лица по нелокализованному во времени признаку – действию /ряду действий, которые человек должен производить в соответствии с конвенционально закрепленным статусом. Примерами функциональных имен выступают прежде всего названия профессий и социальных ролей: *врач, секретарь, царь, покупатель, ученик*, причем важно, что характеристика определяется именно действиями лица, а не субъективными оценками и мнением говорящего [Шмелев 2002, 220].

Характеризуя референциальные возможности функциональных имен в русском языке, А.Д. Шмелев отмечает, что они весьма широки: эти слова хорошо приспособлены к осуществлению как конкретной референции (использованию слова в качестве «прямого имени» индивида), так и абстрактной референции (для обозначения целого класса объектов) [Шмелев 2002, 223–224]. Однако в мифологическом дискурсе, как мы убедились, с помощью лексемы *ведьма* прекрасно производится абстрактная референция (в поверьях), но практически отсутствуют примеры конкретно-референтного употребления этого слова. Однако в текстах с установкой на вымысел – в фольклорной сказке и авторском художественном нарративе – слово ведет себя вполне стандартно (как, заметим, и в приведенном выше описании сна – тексте, моделирующем не реальную, а виртуальную действительность). Ср.:

На одном селе жила бабка-**ведьма**. У неё была дочь. Бабка научила дочь колдовать [Самодолова 2013, 158].

Он перебирал все заклятия против духов – и вдруг почувствовал какое-то осуждение; чувствовал, что шаг его начинал становиться ленивее, **ведьма** как-то слабее держалась на спине его (Н.В. Гоголь. Вий).

Как можно объяснить представленное явление?



С одной стороны, оно находится в русле описанных Е.Е. Левкиевской референциальных механизмов мифологического текста – стремления избегать номинации прямым именем мифологического персонажа или явления [Левкиевская 2006, 197–198]. Как видим, эти тенденции касаются не только мифологических персонажей, но и людей со сверхъестественными способностями. Е.Е. Левкиевская считает это проявлением когнитивной неопределенности, свойственной мифологическому тексту, а также ориентацией на собеседника, в равной с рассказчиком степени вовлеченного в традицию, в систему традиционного знания, который способен верно идентифицировать персонаж по описанию, без прямой номинации.

Считая обоснованным это утверждение, добавлю некоторые дополнительные соображения относительно причин рассмотренных языковых особенностей мифологического нарратива.

Установка на достоверность, характерная для мифологической прозы, очевидно, имеет в своей основе свойственную диалогическому общению и вообще разговорной повседневной речи ориентацию на соблюдение «максимы качества» – сообщаемое в речи по умолчанию принимается как истинное [Арутюнова 1992, 12]. И эта особенность определяет характер субъекта повествования в мифологическом рассказе.

Функционирование текста в рамках актуального разговорно-речевого дискурса обуславливает действие в нем тенденций, свойственных разговорной речи. Одной из таких тенденций является доминирование говорящего как субъекта знаний, мнений, оценок [Апресян 2004; Падучева 1985, 141; Падучева 1996, 281; Падучева 2011, 9].

Прямое проявление этой особенности наблюдается в мифологических рассказах – изложение событий рассказчиком осуществляется сквозь призму его оценок, именно рассказчик является субъектом мотивировок и суждений, которыми изобилует повествование, в отличие от традиционных эпических жанров фольклора, в которых практически отсутствует рассуждение как тип речи (см. подробно об этом в [Черванёва 2017]).

Позиция нарратора имеет проекцию в тексте и отражается в характере отбора и использования им языковых единиц для номинации действующих лиц. Текстам, в которых моделируется особый мир (сказочный, эпический и т.д.), не совпадающий с актуальной речевой ситуацией, присущ объективированный характер повествования, что предполагает и допускает «всеведение» нарратора, находящегося за пределами текста. Это «авторское» знание «вшито» в текст и проявляется в тех номинациях, которые повествователь дает персонажам при вводе в текст, определяя их статус сразу же, еще до начала рассказа о событиях.

У рассказчика же в мифологическом нарративе нет права на всеведение, так как его позиция – внутри текста, но зато есть право на рассуждение и оценку. Именно поэтому ситуация мифологического текста требует обоснования выбора номинации для персонажа. В случае конвенциональной закрепленности статуса за референтом – конкретным человеком в социуме – номинация магического специалиста употребляется как обычное



функциональное имя (как любое название по профессии), то есть конкретно-референтно (например, это касается лексемы *знахарь*). С *ведьмой*, видимо, это невозможно в силу специфики самого этого мифологического персонажа в традиции – «тайного», скрытого характера ее статуса, необходимости выявлять внутри сообщества, разоблачать и тем самым обезвреживать. Появление субъективной оценки, не свойственной функциональному имени, при номинации этой лексемой конкретного лица, меняет референциальный статус этого слова, что находит выражение в характере его употребления в мифологическом тексте.

Таким образом, описанные особенности референции номинаций магических специалистов в устных мифологических рассказах представляют собой область проявления текстовой категории нарратора, свойства которого во многом обусловлены модальностью текстов мифологической прозы – характером соотношения содержания текста с действительностью – и особенностями коммуникативной ситуации бытования мифологической прозы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адоньева С.Б. Прагматика фольклора. М.: Т8 Издательские технологии; СПб.: Пальмира, 2020. 335 с.
2. Апресян Ю.Д. Интерпретационные глаголы: семантическая структура и свойства // Русский язык в научном освещении. 2004. № 1(7). С. 5–22.
3. Артеменко Е.Б. К проблеме повествователя и его языковой репрезентации в фольклоре. На материале былинного эпоса // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. 1998. Вып. 11. С. 186–195.
4. Артеменко Е.Б. «Образ автора» как структурообразующий фактор фольклорного текста // Исследования по лингвофольклористике / под ред. А.Т. Хроленко. Вып. 3. Курск: КГПИ, 1994. С. 3–5.
5. Арутюнова Н.Д. Речеповеденческие акты и истинность // Человеческий фактор в языке: Коммуникация, модальность, дейксис / отв. ред. Т.В. Булыгина. М.: Наука, 1992. С. 6–39.
6. Герасимова Н.М. Севернорусская сказка как речевой жанр // Герасимова Н.М. Прагматика текста. Фольклор. Литература. Культура. СПб.: РИИИ; СПбГУ, 2012. С. 70–91.
7. Жугра А.В. Нарратор в албанском эпическом тексте // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2021. Т. 4. № 3. С. 70–96.
8. Левкиевская Е.Е. Прагматика мифологического текста // Славянский и балканский фольклор. Семантика и прагматика текста. [Вып. 10] / отв. ред. С.М. Толстая. М.: Индрик, 2006. С. 150–214.
9. Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х годов XX века. Т. I: Люди со сверхъестественными свойствами / сост. Л.Н. Виноградова, Е.Е. Левкиевская. М.: Языки славянских культур, 2010. 648 с.
10. Неклюдов С.Ю. Текст как манифестация / проекция / имитация «действительности» // Фольклорное повествование и реальная действительность: семи-



тические аспекты проблемы: материалы Международного круглого стола (Москва, РГГУ, 20 апреля 2022 г.) / сост. В.А. Черванёва. М.: РГГУ, 2022. С. 16–17.

11. Падучева Е.В. Высказывание и его соотносённость с действительностью. М.: Наука, 1985. 271 с.
12. Падучева Е.В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М.: Языки славянской культуры, 1996. 464 с.
13. Падучева Е.В. Эгоцентрические валентности и деконструкция говорящего // Вопросы языкознания. 2011. № 3. С. 3–18.
14. Самоделова Е.А. Сказки Центральной России в конце XX – начале XXI веков в записях Е.А. Самоделовой и друзей-фольклористов: Тексты. Т. 1 // Рязанский этнографический вестник. 2013. Вып. 51. 249 с.
15. Сердюк М.А. Народнопоэтическое «я»: семантика и прагматика // Фольклор и литература: проблемы изучения / под ред. Т.Ф. Пуховой. Воронеж: ВГУ, 2001. С. 140–151.
16. Черванёва В.А. «Рассуждающий» повествователь в мифологическом нарративе // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 12. С. 9–16.
17. Черванёва В.А. Фольклорный текст в режиме диалога: к вопросу о статусе языка фольклора // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2020. Т. 3. № 2. С. 72–87.
18. Шмелев А.Д. Русский язык и внеязыковая действительность. М.: Языки славянской культуры, 2002. 496 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Апресян Ю.Д. Interpretatsionnyye glagoly: semanticheskaya struktura i svoystva [Interpretative Verbs: The Semantic Structure and Properties]. *Russkiy yazyk v nauchnom osveshchenii*, 2004, no. 1(7), pp. 5–22. (In Russian).
2. Artemenko E.B. K probleme povestvovatelya i ego yazykovoy reprezentatsii v fol'klоре. Na materiale bylinnogo eposa [On the Problem of the Narrator and His Verbal Representation in Folklore. On a Material of the Epos]. *Filologicheskie zapiski: Vestnik literaturovedeniia i iazykoznaviia*, 1998, vol. 11, pp. 186–195. (In Russian).
3. Chervaneva V.A. Fol'klornyy tekst v rezhime dialoga: k voprosu o statuse yazyka fol'klora [Folk Text in Dialogic Mode: On the Status of the Language of Folklore]. *Fol'klor: struktura, tipologiya, semiotika*, 2020, vol. 3, no. 2, pp. 72–87. (In Russian).
4. Chervaneva V.A. “Rassuzhdayushchiy” povestvovatel’ v mifologicheskom narративе [Deliberating Narrator in a Mythological Narrative]. *Vestnik RGGU. Seriya “Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedeniye”*, 2017, no. 12(33), pp. 9–16. (In Russian).
5. Paducheva E.V. Egotsentricheskiye valentnosti i dekonstruktsiya govoryashchego [Egocentric Valence and Deconstruction of Speaker]. *Voprosy yazykoznaviia*, 2011, no. 3, pp. 3–18. (In Russian).
6. Zhugra A.V. Narrator v albanskom epicheskom tekste [The Narrator in the Albanian Epic Text]. *Fol'klor: struktura, tipologiya, semiotika*, 2021, vol. 4, no. 3, pp. 70–



96. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Artemenko E.B. “Obraz avtora” kak strukturoobrazuyushchiy faktor fol’klornogo teksta [“The Image of the Author” as a Structure-Forming Factor of the Folklore Text]. Khrolenko A.T. (ed.). *Issledovaniya po lingvofol’kloristike* [Research on Folklore Language]. Vol. 3. Kursk, Kursk State Pedagogical Institute Publ., 1994, pp. 3–5. (In Russian).

8. Arutyunova N.D. Rechepovedencheskiye akty i istinnost’ [Speech Behavioral Acts and Truth]. Bulygina T.V. (ed.). *Chelovecheskiy faktor v yazyke: Kommunikatsiya, modal’nost’, deysis* [Human Factor in Language: Communication, Modality, Deixis]. Moscow, Nauka Publ., 1992, pp. 6–39. (In Russian).

9. Gerasimova N.M. Severnorusskaya skazka kak rechevoy zhanr [North Russian Fairy Tale as a Speech Genre]. Gerasimova N.M. *Pragmatika teksta. Fol’klor. Literatura. Kul’tura* [Text Pragmatics. Folklore. Literature. Culture]. St. Petersburg, RIII Publ.; St. Petersburg State University Publ., 2012, pp. 70–91. (In Russian).

10. Levkiyevskaya E.E. Pragmatika mifologicheskogo teksta [Pragmatics of the Mythological Text]. Tolstaya S.M. (ed.). *Slavyanskiy i balkanskiy fol’klor. Semantika i pragmatika teksta* [Slavic and Balkan Folklore. Semantics and Pragmatics of the Text]. Issue 10. Moscow, Indrik Publ., 2006, pp. 150–214. (In Russian).

11. Neklyudov S.Yu. Tekst kak manifestatsiya / proyeksziya / imitatsiya “deystvitel’nosti” [Text as Manifestation / Projection / Imitation of “Reality”]. Chervaneva V.A. (comp.). *Fol’klornoye povestvovaniye i real’naya deystvitel’nost’: semioticheskiye aspekty problemy: materialy Mezhdunarodnogo kruglogo stola (Moskva, RGGU, 20 aprelya 2022 g.)* [Folklore Narrative and Reality: Semiotic Aspects of the Problem: Materials of the International Round Table (Moscow, Russian State University for the Humanities, April 20, 2022)]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2022, pp. 16–17. (In Russian).

12. Serdyuk M.A. Narodnopoeticheskoye “ya”: semantika i pragmatika [Folk Poetic “I”: Semantics and Pragmatics]. Pukhova T.F. (ed.). *Fol’klor i literatura: problemy izucheniya* [Folklore and Literature: Problems of Study]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 2001, pp. 140–151. (In Russian).

(Monographs)

13. Adon’yeva S.B. *Pragmatika fol’klora* [The Pragmatics of Folklore]. Moscow, T8 Izdatel’skiye tekhnologii Publ.; St. Petersburg, Pal’mira Publ., 2020. 335 p. (In Russian).

14. Paducheva E.V. *Semanticheskiye issledovaniya. Semantika vremeni i vida v russkom yazyke. Semantika narrative* [Semantic Research. Semantics of Time and Aspect in the Russian Language. Semantics of Narrative]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul’tury Publ., 1996. 464 p. (In Russian).

15. Paducheva E.V. *Vyskazyvaniye i ego sootnesennost’ s deystvitel’nost’yu* [Statement and its Correlation with Reality]. Moscow, Nauka Publ., 1985. 271 p. (In Russian).



16. Shmelev A.D. Russkiy yazyk i vneyazykovaya deystvitel’nost’ [Russian Language and Extralinguistic Reality]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul’tury Publ., 2002. 496 p. (In Russian).

Черванёва Виктория Алексеевна, Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Центра типологии и семиотики фольклора. Научные интересы: язык фольклора, восточнославянская традиционная народная культура, проблемы устной коммуникации.

E-mail: viktoriya-chervaneva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-3091-6469

Victoria A. Chervaneva, Russian State University for the Humanities.

Candidate of Philology, Associate Professor, Leading Researcher at the Centre for Typological and Semiotic Folklore Studies. Research interests: language of folklore, East Slavic traditional folk culture, problems of oral communication.

E-mail: viktoriya-chervaneva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-3091-6469

DOI 10.54770/20729316-2022-4-92

Е.Ю. Моисеева (Москва)

МЕТАНАРРАТИВНЫЕ И МЕТАФИКЦИОНАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ В СТРУКТУРЕ РОМАНА А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

Аннотация. В статье рассматриваются метанарративные и метафикциональные модели повествования в романе «Петербург» А. Белого, анализируется природа многоуровневых смысловых структур в прозе. Избираемая автором стратегия отражает сложную саморефлексию нарратива, демонстрирует читателю новые возможности модернистской прозы, в которой необычность и притягательность текста достигается за счет «встраивания» в дополнительные планы повествования, где герои превращаются в формулы, стереоскопические фигуры, геометрические линии. Нарратив, при этом, не утрачивает цельности, нить повествования остается в руках нарратора, заставляя читателя размышлять не только над сюжетом, но над природой вымысла и возможностями вербализации смысла. Роман часто подвергался критике из-за чересчур сложной структуры, которую сам Белый именовал «мозговой игрой», однако актуальной задачей остается исследование моделей письма, которые делают эту игру возможной и значимой, превращая роман событийное для литературы модернизма явление, сопоставимое с творчеством Д. Джойса и Ф. Кафки. С точки зрения исторической нарратологии, характеристика ключевых метанарративных и метафикциональных особенностей романа позволит проследить дальнейшее развитие этих техник в произведениях более поздних авторов, дополняя и уточняя представление об особенностях литературного процесса наследования определенных способов письма.

Ключевые слова: метанарративность; метафикциональность; русский модернизм; модели прозы; нарратология.

E.Yu. Moiseeva (Moscow)

Metanarrative and Metafictional Models in the Structure of A. Bely's Novel "Petersburg"

Abstract. The article deals with metanarrative and metafictional models of narration in the novel "Petersburg" by A. Bely, analyzes the nature of multilevel semantic structures in his prose. The strategy chosen by the author reflects the complex self-reflection of the narrative, demonstrates to the reader new possibilities of modernist prose, in which the unusualness and attractiveness of the text is achieved by "embedding" into additional narrative planes, where characters turn into formulas, stereoscopic figures, geometric lines. At the same time, the narrative does not lose integrity, the thread of the narration remains in the narrator's hands, forcing the reader to reflect not only on the plot, but on the nature of fiction and the possibilities of verbalizing the meaning. The novel has been criticized of its complex structure, that Bely himself called a "brain game", but the study of writing models that make this game possible and significant

remains an issue, turning the novel into an eventful phenomenon for the literature of modernism, comparable to the work of J. Joyce and F. Kafka. From historical narratology point of view, describing of the key metanarrative and metafictional features of the novel will allow us to trace the further development of these techniques in the works of later authors, supplementing and clarifying the idea of the literary process of inheritance of certain writing methods.

Key words: metanarrativity; metafictionality; Russian modernism; prose models; narratology.

Для поклонников и последователей Андрея Белого «Петербург» стал своего рода визитной карточкой русского модернизма, доказательством того, что о модернизме можно говорить в контексте русского романа, а не только в связи с европейской традицией.

Владимир Набоков называл его «третьим шедевром мировой литературы XX в. – после «Улисса» Джойса и «Превращения» Кафки [Набоков 1973, 85]. Это в последствии не мешало ему пародировать ритмическую прозу Андрея Белого, именуя импровизацию «капустным гекзаметром», – но роман он оценивал очень высоко, и позднее, во многом основываясь на мнении Набокова, некоторые западные исследователи стали высказывать мысль о том, что Белый предвосхищает Джойса, выходит за рамки и пределы национальной литературы, и что его роман необходимо принимать во внимание, говоря о европейском модернизме в целом.

Далее следует принять во внимание некое противоречие в оценках места, которое занимает роман в отечественной литературной традиции. С одной стороны, едва ли не чаще всего в контексте рассуждений о «Петербурге» звучат слова «о продолжение традиций», прежде всего – пушкинских. Одним из героев романа, как мы помним, является Медный всадник, который самым каноническим образом преследует героя, затем это продолжение традиций Гоголя – ритмизованная наррация, орнаментальная проза, мастерство «мистического повествования», включающее многочисленные параллели с «Петербургскими повестями», «Мертвыми душами» и другими произведениями. Многие из них Белый успешно проводит сам в книге «Мастерство Гоголя». Далее, постоянно и намеренно, по воле автора, переключается с «Братьями Карамазовыми» Достоевского. В центре фабулы романа – отцеубийство, переключки на уровне композиции, в названиях глав, в описании нравственных страданий героев, которые пропитаны эсхатологическими мотивами, предчувствием приближения неминуемого апокалипсиса.

Кроме того, роман Белого считается не просто продолжением петербургского текста русской литературы, но в некотором смысле и завершением его, поскольку описываемый Петербург 1910-х гг. совсем скоро превратится в Петроград, а затем – в Ленинград, и так далее, но пока – это такая серьезная, иногда даже нарочно акцентированная включенность в традицию, своеобразная дань ей.

С другой стороны – это безусловное новаторство, оригинальность, гра-



ничающая с абсурдом, которая ставит роман в один ряд с самыми смелыми модернистскими экспериментами Джойса, Кафки и целого ряда других авторов.

А.И. Солженицын замечал по поводу романа следующее: «Надо признать: нечто – до того совсем не виданное в русской прозе, полностью рвет с обстоятельным, спокойным рассказом со стороны в духе XIX в. Нельзя отказать, что литературно – это очень интересно. Раздвигает представления о возможностях прозы. Очень новаторски, из этого вышло многое в литературе 1920-х гг. (хотя истинного толку не вышло, может быть от советской идеологической утюжки)» [Солженицын 1997, 193].

В числе прочих особенностей, поворот к новой форме и болезненной оригинальности кроется в способе повествования, в той принципиально сложной структуре наррации, которую предлагает читателю Андрей Белый.

Он, разумеется, использует совершенно конкретные и востребованные литературой модернизма метанарративные приемы, такие как открытые рассуждения нарратора о своей роли, о языке повествования, стиле и так далее. Нарратор в тексте изначально находится в такой позиции, которую можно обозначить известной бахтинской формулой о свидетеле и судии.

Как мы помним, по сюжету, тайная террористическая организация времен первой русской революции во главе с человеком по фамилии Липанченко требует от Николая Облеухова убить собственного отца. Николай, находившийся в смятенных чувствах, некогда обещал им подобное и теперь должен исполнить обещанное. В нем борются презрение к отцу и любовь к нему, в то же время он не отказывается от данного слова и должен получить от террориста Дудкина коробку с бомбой. Однако между революционерами нет согласия, они обвиняют друг друга и Николая в измене, письмо о готовящемся убийстве попадает не в те руки и все крайне запутывается.

Создается ситуация, когда все герои неустанно следят и шпионят друг за другом, Вяч. Иванов, говоря о романе, назвал эту позицию выслеживания «метафизическим сыском» – это взаимонаправленные маневры, подсматривание, представление себя другим человеком, осознание того, что другой – фантом, порождение «мозговой игры», подсознания, и нарратор – а следом за ним и читатели фактически заняты тем же самым: «В нами взятом естественном сыске предвосхитили мы лишь желание сенатора Облеухова, чтобы агент охранного отделения неуклонно бы следовал по стопам незнакомца, <...> и пока легкомысленный агент бездействует в своем отделении, этим агентом будем мы» [Белый 2022, 17].

При этом нарратор следит за героями не как сыщик, сам процесс сыска его занимает мало – он следит, как художник за своими творениями – и этот избыточный взгляд отчасти делегирует читателю, который вместе с ним обретает способность «приподнимать и рассматривать» героев, замедлять или вовсе останавливать время повествования, перебивать говорящих, чтобы порассуждать о том, как звучит их речь – одним словом



используя весь арсенал метанарративных средств, известный еще по романам Стерна, превращающих само повествование не только в предмет рассмотрения, но в предмет постоянных сомнений – а нужно ли было это говорить? Верно ли это было сказано? – и игры. Однако это игра, предупреждает нас нарратор «только маска; под этой маской совершается вторжение в мозг неизвестных нам сил: и пусть Аполлон Аполлонович соткан из нашего мозга, он сумеет все-таки напугать иным, потрясающим бытием, нападающим ночью» [Белый 2022, 28]. В более поздних сочинениях Аполлон Аполлонович зажил вне романа и «начал мстить за попытку дать лик его миру; он всюду таскался за мною. <...> Видел его я отчетливо (в подлинном виде) <...> стоял – ОН, мой враг...» (здесь и далее маюскул оригинала – *Е.М.*) [Белый 2011, 376].

Таким образом, мы видим, что «игра», затеянная автором, представляет собой не развлечение и не попытку запутать читателя, свойственную многим произведениям постмодернизма – Белого занимают вопросы бытия смысла и бытия воображения – наравне с метанарративным устройством текста, можно говорить о метафизических построениях, поскольку перед нами «шкатулочный» принцип повествования, который раскрывается не только через фреймы наррации, но через фреймы образа, где опять же по Бахтину, природа сотворенная и природа творящая – преобразуются друг в друга.

Проявляется следующий принцип организации вымысла, метафизическое наблюдение за актом воображения и преображения нарратора и героев: если рассказчик в порыве «умственной игры» выдумывает «своего» сенатора – Облеухова-старшего, тот, в свою очередь создает образ своего предполагаемого убийцы – «разночинца» Дудкина, которого он то ли где-то видел, то ли с кем-то спутал, а потом, увидев на улице, домыслил все страшные подробности для создания «теневого» мрачного полнового образа, Дудкин подчиняется «демоническому персу» Шишнарфне, который живет у него в голове, отдает приказы, а затем превращается в разгуливающего по улицам Медного всадника, «которого могут видеть все обитатели Петербурга» [Белый 2022, 114].

Аполлон Аполлонович был в известном смысле как Зевс: из его головы вытекали боги, богини и гении. Мы уже видели: один такой гений (незнакомец с черными усиками), возникшая как образ, забытийствовал далее прямо уже в желтоватых невских пространствах, утверждая, что вышел он – из них именно: не из сенаторской головы; праздные мысли оказались и у этого незнакомца; и те праздные мысли обладали все теми же свойствами. Убегали и упрочнялись.

И одна такая бежавшая мысль незнакомца была мыслью о том, что он, незнакомец, существует действительно; эта мысль с Невского забежала обратно в сенаторский мозг и там упрочила сознание, будто самое бытие незнакомца в голове этой – иллюзорное бытие.

Так круг замкнулся [Белый 2022, 28].



Даже провокатор Липпанченко оказывается своего рода антиподом сенатора Аблеухова – и на тот случай, если мы усомнимся в подобной конструкции, Белый сам обращает на нее наше внимание в книге «Мастерство Гоголя», добавляя, что и сам звуковой образ имен героев дает нам соответствующие подсказки:

Я же сам поздней натолкнулся на удивившую меня связь меж словесной инструментарной и фабулой (непроизвольно осуществленную); звуковой лейтмотив и сенатора и сына сенатора идентичен согласным, строящим их имена, отчества и фамилию: «Аполлон Аполлонович Аблеухов»: сопровождает сенатора; «Николай Аполлонович Аблеухов»; все, имеющее отношение к Аблеуховым, полно звуками пл-бл и кл. Лейтмотив провокатора вписан в фамилию «Липпанченко»: его лпп обратно плл (Аблеухова); подчеркнут звук ппп, как разrost оболочек в бреде сенатора, – Липпанченко, шар, издает звук пепп-пеппе: «Пепп Пеппович Пепп будет шириться, шириться, шириться; и Пепп Пеппович Пепп лопнет: лопнет все [Белый 2011, 304].

Тот пласт, который Белый обозначает как звуковые лейтмотивы и звуковые узоры – вообще звукописью в романе – это самостоятельная исследовательская проблема, поскольку перед нами не просто ритмизация прозы, но процесс превращения и приближения ее к лирике. Метафоры, повторы, лейтмотивы, которые часто подменяют собой композицию, множественность оттенков слова или звука, складывающихся в смысловые паттерны. При этом Белый решает вопросы лирической стилизации нарративными средствами, которые, безусловно, преобладают в тексте, и он не превращается в «лирический», так что его нельзя в полной мере соотносить с произведениями орнаментальной прозы, которые строятся по поэтическим принципам.

Белый, несомненно, использует поэтические принципы в работе и задумывается не только о ритме, но и о звуке, но при этом несущими конструкциями в произведении оказываются метанарративные и метафигциональные модели письма.

И если метанарративность позволяет ему регулировать повествование и перенаправлять читательское внимание на те аспекты, которые в настоящий момент представляются наиболее важными, то метафигциональность позволяет в полной мере обнажать проблемность сознания и подсознания, многомерность творческого воображения, в котором ключевые герои представлены сквозь призму восприятия друг друга и в известной степени искажены этой призмой в мерцающей достоверности.

Даже Петербург, как мы узнаем еще начале романа, существует не вполне достоверно: по этому поводу нарратор предлагает нам следующее рассуждение:

Если же вы продолжаете утверждать нелепейшую легенду – существование полуторамиллионного московского населения – то придется сознаться, что столи-



цей будет Москва, ибо только в столицах бывает полуторамиллионное население; а в городах же губернских никакого полуторамиллионного населения нет, не бывало, не будет. И, согласно нелепой легенде, окажется, что столица не Петербург. Если же Петербург не столица, то – нет Петербурга. Это только кажется, что он существует [Белый 2022, 11].

По отношению к этой кажимости, где нарратор не скрывает, искусственной природы повествования, и относится к своей роли именно как к роли, определенному месту в событии рассказывания, находясь в котором он в полной мере осознает свои полномочия, озвучивает и описывает приемы, которые использует, он, тем не менее, парадоксальным образом сам верит сказанному и заинтересован в его достоверности.

Он чрезвычайно серьезно относится к вымыслам своим и своих героев, поскольку они вполне жизнеспособны, могут нарушать границы и проникать не только в разные уровни нарратива, но и выходить за пределы диегетического мира.

Разумеется, для искушенного читателя нынешнего века это не сенсация, и речь не только о современной литературе. Уже в творчестве Набокова мы встречаем очерк о немецком пенсионере, который сидит напротив него в парке, но при этом порожден воображением рассказчика, а рассказчик порожден воображением Набокова. Этот прием «нарушения границ» оказывается одним из излюбленных и у Борхеса, у которого в рассказе-притче «В кругу развалин» каждый персонаж является порождением сна сознания другого персонажа, и главный герой понимает, что он тоже призрак, который грезится читателю, и тут уж настает очередь читателя задуматься над собственной, по выражению Рикера, «повествовательной идентичностью».

В этом контекстном ряду можно упомянуть Кортасара, Роб-Грийе, Милорада Павича – но все это будет несколько позже, а в самом начале века – первая редакция «Петербурга» датируется 1912 г., – на ум приходят только сопоставления с Джойсом и Кафкой, если следовать линии не преемственности, но новаторства в модернистской литературе.

При этом важно помнить, что впечатления нагромождения вымыслов или хаотичности текста – кажущееся, роман часто называют параноидальным – не в том смысле, что он подчиняется «логике бреда» и отдает себя на волю сюрреалистических построений, напротив – самые странные события и самые сложные галлюцинации подчинены жесткой структуре сюжета – в основе которой – не просто попытка отцеубийства, но теория заговора революционной ячейки, за которой – вся революция, за которой – конец света, как минимум – конец Петербурга и всего старого миропорядка, который хоть и представляется временами абсурдным – как квадрат черной кареты на фоне кубических зданий и линии Невского проспекта – тем не менее, существует, а скоро существовать перестанет – и вот это в высшей степени реалистическое ощущение не дает читателю погрязнуть в фантазиях героев, потому что в главном автор не ошибается.



Что же касается его манеры, то кажущаяся хаотичность и порывистость текста часто является результатом весьма точного синтаксического расчета и собственно лингвистического анализа, к которому Белый был, без сомнения, склонен. В «Мастерстве Гоголя» он сравнивает построение пушкинской и гоголевской фраз:

Стереотип прозаической фразы Пушкина: она – коротка; она точками отделена от соседних: существительное, прилагательное, глагол, точка; строй таких фраз подобен темперированному строю Баха. У Гоголя фраза взорвана, разметанная осколками придаточных предложений, подчиненных главному, соподчиненных между собой; нарушено равновесие между существительным, прилагательным, глаголом; «взглянул <...> на листики, на мужиков, которые <...> когда-то <...> работали, пахали, пьянствовали, извозничали, обманывали» (2 существительных, 5 глаголов); или: «черство, неотесанно, неладно, нестройно, нехорошо...» (5 наречий) [Белый 2011, 332].

Здесь можно вспомнить, что Цветан Тодоров предлагал взять за основу дифференциации различных нарративных уровней, то есть различных уровней повествовательной погруженности, позволяющих различать истории первого уровня, второго и так далее, теорию синтаксических «вложений». На примере «Петербурга» мы видим, как многочисленными метанарративными и метафигуральными вложениями обеспечивается скрытая динамика романа.

Эта многоплановость распространяется и на функции нарратора: пролог начинается как сказ, а заканчивается как проповедь – на высокой ноте серьезной риторики. Нарратор постоянно вторгается в повествование, останавливает его или начинает заново.

Аполлон Аполлонович Аблеухов был весьма почтенного рода: он имел своим предком Адама. Здесь мы сделаем переход к предкам не столь удаленной эпохи [Белый 2022, 18].

Здесь, в самом начале, должен я прервать нить моего повествования, чтоб представить читателю местодействие одной драмы. Предварительно следует исправить вкрадшуюся неточность: в ней повинен не автор, а авторское перо: в это время трамвай еще не бегал по городу: это был тысяча девятьсот пятый год [Белый 2022, 13].

При этом нарратор не скрывает своей неосведомленности – он ссылается на слухи, сллетни, газетные вырезки, и, хотя именуется героев «своими» – «моему сенатору только что исполнилось шестьдесят восемь лет»; вернемся к моему незнакомцу с черными усиками – их речи и поступки часто становятся для него сюрпризом. А когда речь идет об описании «шума Невского проспекта», то здесь рассказчик и вовсе обращается в наблюдателя, предоставляя слово Невскому:

– «Вы знаете?» – пронеслось где-то справа и погасло в набегавшем грохоте. И потом вынырнуло опять:
– «Собираются...»
– «Что?»
– «Бросить...»
Зашушукало сзади [Белый 2022, 13].

В «Записках чудака» Белый называет свой роман «иллюзорным», «умозрительным», «эсхатологическим» и все это, безусловно, справедливо, особенно, когда читатель смотрит на мир с точки зрения Аблеухова-старшего:

И вот, глядя мечтательно в ту бескрайность туманов, государственный человек из черного куба кареты вдруг расширился во все стороны и над ней воспарил; и ему захотелось, чтоб вперед пролетела карета, чтоб проспекты летели навстречу -- за проспектом проспект, чтобы вся сферическая поверхность планеты оказалась охваченной, как змеинными кольцами, черновато-серыми домовыми кубами; чтобы вся, проспектами притиснутая земля, в линейном космическом беге пересекла бы необъятность прямолинейным законом; чтобы сеть параллельных проспектов, пересеченная сетью проспектов, в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов: по квадрату на обывателя» [Белый 2021, 178].

Однако роман как целое представляет собой очень прочную нарративную конструкцию, где использование метанарративных и метафигуральных моделей создают своего рода динамическое равновесие, которое позволяет, с одной стороны, совершенно свободно управлять произведением и читательским вниманием в нем, вкладывая или вытаскивая главы, рассуждения и цитаты, или повторяя какие-то эпизоды, делая их ритмически заданными, а с другой делая эту игру с формой онтологически значимой, благодаря постоянной рефлексии надо сознанием и подсознанием не только героев, но и самой литературы, а значит, и ее читателей.

В русской литературе новаторство Белого не оспаривается. «Джемс Джойс для современной европейской литературы является вершиной мастерства. Надо помнить, что Джемс Джойс – ученик Андрея Белого», – писали в некрологе Белому в 1934 г. Борис Пастернак, Борис Пильняк и Григорий Санников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Петербург. СПб.: Азбука-Аттикус, 2022. 448 с.
2. Белый А. Мастерство Гоголя. М.: Книговек, 2011. 416 с.
3. Белый А. Записки чудака. М.: RUGRAM, 2021. 388 с.
4. Солженицын А.И. «Петербург» А. Белого. Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1997. № 7. С. 191–197.
5. Гаспаров М. Л. Белый-стиховец и Белый-стихотворец // Белый Андрей.



Проблемы творчества. М.: Советский писатель, 1988. 460 с.

6. Nabokov V. *Strong Opinions*. New York: McGraw Hill Book Company, 1973. 335 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Solzhenitsyn A.I. "Peterburg" A. Belogo. Iz "Literaturnoy kollektzii" ["Petersburg" by A. Bely. From the "Literary Collection"]. *Novyy mir*, 1997, no. 7, pp. 191–197. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Gasparov M.L. Belyy-stikhoved i Belyy-stikhotvorets [Bely as a Versifier and Bely as a Poet]. *Belyy Andrey. Problemy tvorchestva* [Belyy Andrey. Problems of Creativity]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1988. 460 p.

(Monographs)

3. Belyy A. *Masterstvo Gogolya* [Gogol's Skill]. Moscow, Knigovek Publ., 2011. 416 p.

Моисеева Екатерина Юрьевна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького (РАН).

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела теории литературы ИМЛИ (РАН). Научные интересы: теория литературы, нарратология, эстетика, метаповествование, современная литература.

E-mail: sokruta@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7275-1714

Ekaterina Yu. Moiseeva, A.M. Gorky Institute of World Literature (RAS).

Candidate of Sciences in Philology, Senior Research Fellow of the Literary Theory Department, Institute of World Literature (RAS). Research interests: literary theory, narratology, aesthetics, metanarrative, contemporary literature.

E-mail: sokruta@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7275-1714

DOI 10.54770/20729316-2022-4-101

Синьей ЦЗЯН (Москва)

НАРРАТИВНАЯ ИНТРИГА В «ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ» (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ В. ТОКАРЕВОЙ «ЛАВИНА»)*

Аннотация. Статья посвящена специфике организации интриги в повести В. Токаревой – яркой представительницы русской «женской прозы». В ней проведен анализ интригообразования в повести «Лавина» (1995) в структурно-типологическом и тематическом аспектах. Были решены следующие задачи: представление вариации четырехфазной лиминальной интриги; выявление переплетения трех тематических интриг: любовной, семейной и профессионально-статусной; определение особого гендерного строя построения интриги в повести «Лавина». С учетом структурной лиминальной интриги, пережив ряд жестоких жизненных перемен, главный герой впал в душевную депрессию, оказавшую разрушительное влияние и на его профессиональную карьеру. Герой не прошел лиминальное испытание. Целый ряд жизненных перипетий оказался лиминальным испытанием и для женского персонажа, жены героя, тем не менее со своим испытанием ей удалось справиться. С тематической точки зрения, нарративная интрига данной повести поначалу состоит в читательской заинтересованности обыденной семейной жизнью героев, затем развитием и конечным исходом внебрачных интимных отношений. После смерти сына главного героя рецептивное ожидание вновь обращается к семейной интриге. Хотя профессионально-статусная интрига первой из тематических интриг вводится в поле читательского внимания, в целом она оказывается приглушенной, отодвинутой на задний план, являясь в то же время совершенно необходимым компонентом, осложняющим адольтерный сюжет. Маркер «женской прозы» заключается в следующем: во-первых, последняя фаза лиминальной интриги у мужского героя оказалась нулевой, но на ее место выдвигается позитивное преобразование женского персонажа; во-вторых, акцент повествования стоит на семейной интриге, которая с развертыванием событийной цепи оттесняет любовную и профессионально-статусную интриги.

Ключевые слова: нарративная интрига; женская проза; лиминальная интрига; семейная интрига; читательское ожидание; В. Токарева.

Xinyu JIANG (Moscow)

Narrative Intrigue in "Female Prose" (On the Example of the Story "Avalanche" by V. Tokareva)**

Abstract. The article focuses on the specifics of the intrigue arrangement in the story written by V. Tokareva, a bright representative of Russian "female prose". It analyzes the intrigue formation in the story "Avalanche" (1995) from structural-typological and

* Статья выполнена при поддержке Китайского совета по стипендиям (CSC).

** The article was supported by the China Scholarship Council (CSC).



thematic aspects. The author pointed out a variant of four-phase liminal intrigue and revealed three intertwined thematic intrigues: love, family and professional status. Gender features of the intrigue construction in the story “Avalanche” were finally concluded. From the view of the structural liminal intrigue, after experiencing a series of cruel life changes, the hero fell into a state of mental depression, which had a devastating impact on his professional career. The hero failed the liminal test. The changes in life were also a liminal test for the female character, the hero’s wife, however, she finally succeeded in overcoming the test on herself. From the perspective of thematic intrigues, the narrative intrigue of the story interested readers at first in family daily life of the characters, and then in the development and the ending of the extramarital intimate relationship. Receptive expectation returned to the family intrigue after the death of the hero’s son. Although the professional status intrigue was the first to attract reader’s attention, on the whole, it turned out to be muted and relegated to the background. But it was necessary to complicate the plot of extramarital affair. The markers of “female prose” are as follows: firstly, the last phase of the liminal intrigue related to the hero was null, but it was replaced by narrating female character’s positive transformation; secondly, the narrative emphasis was placed on the family intrigue, which crowded out the love intrigue and the professional status intrigue as the chain of events unfolded.

Key words: narrative intrigue; female prose; liminal intrigue; family intrigue; reader expectation; V. Tokareva.

Среди многообразных современных нарратологических исследований категория «интриги» остается одним из наиболее малоизученных аспектов. Огромный шаг в этом направлении был сделан французским философом Полем Рикером. В своем монументальном труде «Время и рассказ», Рикер рассуждает о том, что нарративная «интрига должна быть типической», нарративная история «должна обратиться к закрепленным в культуре конфигурациям, к схематизму повествования», поскольку возможные перспективы развития интриги распознаются читателем благодаря «нашей способности проследить историю», приобретенной «знакомством с повествовательной традицией» и формирующейся еще в раннем детстве [Рикер 1998, 50–52].

В.И. Тюпа, продолжая разрабатывать рикеровскую концепцию нарративной интриги, исходит из того, что «адресованный читателю интерес наррации состоит в напряжении событийного ряда, возбуждающем некие рецептивные ожидания и предполагающем определенного рода последовательность как смысловую длительность, растянутую между началом и концом» [Тюпа 2016, 63]. Он отмечает, что в нарративном тексте последовательные эпизоды повествования соотносятся по некой сюжетной схеме, которая определяет типичность нарративной интриги, которая по своим структурным характеристикам делится на четыре разновидности: кумулятивную, циклическую, лиминальную и перипетийную.

По матрице лиминальной интриги, предполагающей четыре фазы (обособления, искушения, собственно лиминальная и преобразования) [Тюпа 1996], строится повесть В. Токаревой «Лавина» (1995). Рассмотрим



вариацию четырехфазной лиминальной модели интригообразования в данном произведении.

Фаза обособления. По предложению жены, главный герой Игорь Месяцев отправляется в санаторий, чтобы отдохнуть. В новой обстановке все его связи с миром, в том числе и с семьей, слабеют. Для Месяцева своя семья – это основа привычного миропорядка: «Ему необходимо было слышать голос жены. Этот голос как бы подтверждал сложившийся миропорядок, а именно: Земля крутится вокруг своей оси, на Солнце поддерживается нужная температура» [Токарева 1995, 47]. После того, как Месяцев провел две недели в санатории, он позвонил домой, но жены не застал, затем он позвонил жене на работу, но номер был занят. Читательское ожидание в этом моменте нарастает, так как несостоявшийся звонок создает предпосылку неожиданных изменений жизненного уклада героя.

Именно в эпизоде звонка домой возле телефона-автомата Игорь встречает незнакомую женщину. Можно констатировать вторую фазу лиминальной интриги – искушение. Знакомство с красивой разведенной женщиной, Люлей, представляет собой обретение Месяцевым нового партнерства. Нарратор нам сообщает, что Игорь вообще не влюблялся в женщин. Молодая, красивая, высокая Люля, «женщина-вамп», не его тип, однако женатый Месяцев все-таки влюбляется в Люлю. Неожиданное появление красавицы, как стремительная внезапная лавина, оказало разрушительное действие на жизнь Месяцева.

Стоит отметить название повести – слово «лавина», которое в данном произведении функционирует своим метафорическим значением. В повести многократно появляется этот символический образ и акцентируется мотив разрушительности: «Месяцев не мог себе представить, что придется платить такую цену за близость с Люлей. Он наивно полагал: все останется как есть, только прибавится Люля. Но вдруг стало рушиться пространство, как от взрывной волны» [Токарева 1995, 76].

Третья фаза интриги – лиминальная фаза порогового испытания – в повести «Лавина» представлена целым рядом роковых событий и функционирует как испытание смертью. Кульминационным звеном такого испытания является смерть сына. Читательский интерес заключается теперь в том, выдержит ли герой лавину столь жестоких испытаний?

Последняя фаза – преобразования – предполагает принципиальное изменение героя, символическое перерождение, которое часто осуществляется «возвращением героя к месту своих прежних, ранее расторгнутых связей» [Тюпа 2013, 71]. В финале мы видим, что Игорь Месяцев возвращается к семье. Но в данном случае возвращение не подразумевает преобразования. При лиминальной интриге фаза преобразования всегда имеет позитивную ценность. Игорь Месяцев, пережив ряд жестоких жизненных перемен, впадает в душевную депрессию, оказавшую разрушительное влияние и на его профессиональную карьеру. Герой не прошел лиминальное испытание, последняя фаза интриги оказалась нулевой.

Рождение внука служит поворотным моментом, приводящим к тому,



что Игорь возвращается к своей семье. Но его возвращение – это только начало будущей жизни. Никто не может ответить на вопрос: произойдут ли позитивные преобразования с героем. Открытый финал повести погружает читателей в самостоятельное достраивание диетического мира.

Одновременно развивается интрига существования женского персонажа, Ирины (жена Игоря). Разрушение счастливой семейной жизни вынудило ее начать новое существование (заняться профессией, зарабатывать деньги), порвав с прежним: «Прошлая жизнь осталась где-то на другом берегу, и не хотелось ступать на тот берег даже ненадолго. Даже вполноги...» [Токарева 1995, 81].

Смерть сына стала и для нее лиминальным испытанием, символической смертью: «Ирина лежала как неодушевленный предмет» [Токарева 1995, 83]. Нарратор нам не рассказывает о жизни Ирины после смерти сына, но, судя по тщательной подготовке принадлежностей для новорожденных и роженицы, Ирина все же берет на себя материнский долг по уходу за беременной дочерью. Очевидно, что Ирина выдержала свое испытание.

Таким образом, последняя фаза лиминальной интриги в этой повести у мужского героя оказалась нулевой, но на ее место выдвигается преобразование женского персонажа. Нам представляется, что это служит ощутимой гендерной характеристикой построения интриги в данном произведении.

Нами рассмотрена структурная вариация лиминальной интриги, реализованная писательницей. Размышляя над интригой повести, с тематической точки зрения, мы можем заметить переплетение трех нарративных интриг: семейной, любовной и профессионально-статусной. Первые две присутствуют на протяжении всего повествования, разворачивающего событийные эпизоды семейного и адюльтерного сюжетов. Супружеские отношения Игоря и Ирины не входят в строй любовной интриги главного героя ввиду того, что он никогда и не влюблялся в Ирину: «Он вообще не влюблялся в женщин. Он любил свою семью»; жена «не ощущалась, как не ощущается свежий воздух. Дышишь – и все» [Токарева 1995, 41].

Профессионально-статусная интрига первой из тематических интриг вводится в поле читательского внимания: «Пианист Месяцев Игорь Николаевич сидел в самолете и смотрел в окошко. Он возвращался с гастролей по Германии, которые заняли у него весь ноябрь» [Токарева 1995, 41]. Сравнивая профессионально-статусную жизнь Игоря до перестройки с нынешним состоянием, нарратор составил эффектный контраст двух разных общественных сред профессионального развития: «... приходилось ездить с гастролями в медвежьи углы, по огородам, играть на расстроенных роялях в клубах <...> Сейчас Месяцев играл на лучших роялях мира. И в лучших залах» [Токарева 1995, 41]. Читательское ожидание сфокусировано поначалу на продвижении главного героя в области исполнительской деятельности, впрочем, оно вскоре отесняется обращением к семейной и, далее, любовной интриге.

Семейная интрига разворачивается преимущественно обрисовкой су-



пружеских и детско-родительских отношений в семье Месяцевых. Игорь служит «Солнцем» семейной жизни: все крутится вокруг него. Ему нравилось центральное положение в семейных отношениях. Приверженность порядку ограждала его от любых неожиданностей обыденной жизни. Это особенно очевидно, когда он обращается к психиатру после того, как ощутил физическое влечение к соседке Татьяне. Он опасается, что его жизненный порядок будет поставлен под угрозу. Управляемая и стабильная семья, абсолютно верная и надежная жена могут оказать ему благотворную внешнюю поддержку для самосовершенствования, предполагающего подъем по карьерной лестнице.

Любовная интрига возникает с эпизода появления молодой Люли. Игорю Месяцеву нравились тихие покорные женщины, как его жена. Он неохотно влюбляется в «роковую» женщину не потому, что такая женщина его не прельщает. Существенная причина состоит в том, что он боится потерять свой доминирующий статус в интимных отношениях. А Люля в среде мужчин постоянно ищет добычу, способную удовлетворить ее материальные и духовно-эмоциональные потребности. Напористая и агрессивная Люля представляет собой полную противоположность Ирине, подчиненной мужу и семье. Люля захватывает инициативу, преследует свою главную цель, которая заключается в том, чтобы найти мужчину, выполняющего все ее требования. Игорь Месяцев, по всей видимости, оказался таким человеком:

«...Я искала. Тебя. И нашла <...> Я хочу красивую семью. Все в одном месте <...> раньше мне нравилось с одним спать, с другим разговаривать, с третьим тратить деньги. А с тобой – все в одном месте: спать, и разговаривать, и тратить деньги. Мне больше никто не нужен» [Токарева 1995, 73].

Столкнувшись с искушением такой духовно независимой женщины, Игорь оказался бессилем сопротивляться. С разворачиванием эпизодов данной интриги рецептивное внимание сосредотачивается на развитии любовных отношений персонажей и на том, как оно влияет на семейную и профессиональную жизнь героя.

Поначалу Игорь полагал, что он мог в любой момент завершить отношения с Люлей, но оказалось, что ситуация вышла из-под его контроля. Любопытство, желание, безразличное отношение Люли к нему после физической близости затягивают Игоря в водоворот любви. После возвращения из санатория в Москву его внимание сконцентрировано только на своем переживании разлуки с Люлей. После первой лжи жене и поездке к Люле семейные отношения уступают внебрачным любовным.

Наряду с этим у Игоря происходят изменения в профессиональной сфере. С одной стороны, музыка, которая, по мнению Игоря, была выше человеческих страстей, становится для него второстепенной: «пианист в нем куда-то отодвинулся, выступил кто-то другой» [Токарева 1995, 58]. С другой стороны, появление Люли озарило внутренний мир Игоря. Этот внутренний свет способствует повышению его исполнительского уровня. Во время турне по Франции у Игоря наступает новый расцвет в обеих об-



ластях: любовной и профессионально-статусной: «Месяцев был на винте. Даже налогоплательщики что-то почувствовали. Хлопали непривычно долго. Не отпускали со сцены» [Токарева 1995, 63]. Повышение социального престижа Игоря благодаря новой высоте в профессиональной сфере содействует тому, что читательская заинтересованность в карьере главного героя отчасти повышается.

Кроме того, интерес читателя заострен на выборе Игоря между семьей и Люлей. Страсть героя к Люле, как набирающая скорость лавина, разрушает его упорядоченную семейную жизнь. Сможет ли измена стать трамплином в новую и счастливую жизнь? Благодаря собственному опыту и знакомству с литературной традицией, в читательском сознании гипотетически возникает развилка двух перспектив: позитивной и негативной.

В последовательности эпизодов проглядывает ключ: в новых близких отношениях Игоря поджидают не только страстные и счастливые моменты, но и неотвратимые моральные пытки. Узнав о богатой любовной истории Люли, Игорь страдает от обиды, ревности и сомнений. Все негативы (непрочная любовь и разорванная семья) погружают Игоря во внутреннее смятение: он теряет способность сосредоточиться на своей профессиональной деятельности музыканта. Развитие любовных отношений достигло самого дна в эпизоде яростной ссоры между Игорем и Люлей: «Я не могу жить с женщиной, с которой переспал весь город. Я ухожу» [Токарева 1995, 82]. И в тот же самый день умирает Алик (сын Игоря).

Увидев мертвого сына, Игорь впадает в гротескное, нелепое состояние спокойствия (дружески подмигнул своему заплаканному другу, чтобы поддержать). Смерть и похороны сына казались ему сном, от которого он может проснуться. В его сознании была лишь единственная мысль – как можно скорее воссоединиться с сыном в другом мире. Все вокруг него, включая любовь и музыку, стало бессмысленным. Это ознаменовало, что в жизни Игоря Месяцева семейные отношения, точнее, отцовство, впервые перевесили карьеру и любовь. Читательский взгляд также переключается на изменения главного героя после этой пороговой жизненной перипетии. Карьера Игоря идет ко дну. Несмотря на объективные внешние факторы (из-за кризиса в Европе Игорь не мог давать концерты), основная проблема заключается в том, что он потерял интерес к музыке, и к тому же – к интимным отношениям, что представляет собой завершение любовной интриги.

Присмотревшись к событийной цепи развития адюльтерного сюжета повести, мы замечаем, что в жизни главного героя произошли два ключевых поворотных события: знакомство с Люлей и смерть сына. Что касается события смерти Алика, то необходимо обратиться к повествованию о его патологическом состоянии. Узнав о наркомании Алика и его шизофренических симптомах, Игорь не обратил на это должного внимания. Он не только винил в этом жену, но и оптимистически полагал, что болезнь сына слишком эгоистична: «Просто выплескивается яркая личность» [Токарева 1995, 75]. Горе и мольба жены, разочарование дочери, ненормальность и



психопатия сына не смогли вернуть Игоря к семье. Только после трагической смерти сына от передозировки наркотиков он начинает видеть свои ошибки, осознает свою отстраненность от воспитания детей и впадает в глубокое раскаяние и самообвинение: «Когда? Где? В какую секунду? На каком трижды проклятом месте была совершена роковая ошибка? Если бы можно было туда вернуться... Кукла из Ниццы стояла на книжной полке и смотрела перед собой стеклянными глазами» [Токарева 1995, 85].

Примечательно в этом эпизоде появление куклы, с историей которой перекикалось событие смерти Алика. Он должно напомнить читателю апогей любовной интриги – турне по Франции, когда ему была подарена кукла, прежняя владелица которой умерла из-за того, что ее родители опоздали на один час и не успели спасти ее жизнь. В тот момент Игорь «понимал, что положение в обществе, жизнь в налаженной стране, деньги и даже любовь ничего не решают, когда в жизни есть этот один час» [Токарева 1995, 64]. Но, тем не менее, такое понимание не оказало положительного действия на его выбор между любовью и семьей. Игорь также не успел спасти своего ребенка.

Покаяние героя и перекичка двух трагедий привлекают читательское внимание к интриге семейных отношений. Игорь игнорирует ту ключевую роль, которую он должен был сыграть в качестве мужа и отца. Это и есть коренная причина распада семьи. Внебрачная любовь всего лишь обнаружила глубокие противоречия семьи Месяцевых и обострила их.

Кроме того, рождения внука в конце повести также выступает в качестве переломного момента в разворачивании семейной интриги. Повествование в концовке обрывается на фигуре Игоря, возвращающегося к семье. Читательское внимание сосредоточено на вероятностном сюжетном продолжении семейной интриги.

В целом нарративная интрига повести «Лавина» поначалу состоит в читательской заинтересованности обыденной семейной жизнью героев, затем развитием и конечным исходом интимных отношений между Игорем и Люлей, наносящих благополучию семьи Месяцевых сокрушительный удар. После смерти Алика рецептивное ожидание вновь обращается к семейной интриге. При этом профессионально-статусная интрига оказывается приглушенной, отодвинутой на задний план, являясь в то же время совершенно необходимым компонентом, осложняющим адюльтерный сюжет.

Сравнивая со сходным в сюжетном отношении произведением автора-мужчины – «Дама с собачкой» (1899) А.П. Чехова, в котором именно любовная интрига оттесняет семейные отношения на периферию, заметим, что в повести «Лавина» акцент стоит именно на семейной интриге. Данная особенность конструирования интриги придает повести Токаревой весьма значимую гендерную окраску и может рассматриваться как своего рода маркер «женской прозы».



ЛИТЕРАТУРА

1. Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 313 с.
2. Токарева В.С. Лавина // Новый мир. 1995. № 10. С. 41–87.
3. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. 145 с.
4. Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. 270 с.
5. Тюпа В.И. Категория интриги в современной нарратологии // Питания литературознания. 2013. № 87. С. 64–76.
6. Тюпа В.И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // От сюжета к мотиву. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. С. 16–23.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Tyupa V.I. Kategoriya intrigi v sovremennoy narratologii [The Category of Intrigue in Contemporary Narratology]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2013, no. 87, pp. 64–76. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Tyupa V.I. Fazy mirovogo arkeosyuzheta kak istoricheskoye yadro slovarya motivov [Phases of the Archeoplot as the Historical Core of the Dictionary of Motifs]. *Ot syuzheta k motivu* [From the Plot to Motif]. Novosibirsk, Institute of Philology of the Siberian Branch of the RAS Publ., 1996, pp. 16–23. (In Russian).

(Monographs)

3. Ricoeur P. *Vremya i rasskaz* [Time and Narrative]. Vol. 1. *Intriga i istoricheskiy rasskaz* [Intrigue and Historical Narrative]. Moscow; St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1998. 313 p. (In Russian).
4. Tyupa V.I. *Vvedeniye v sravnitel'nyuyu narratologiyu* [Introduction to Comparative Narratology]. Moscow, Intrada Publ., 2016. 145 p. (In Russian).
5. Tyupa V.I. *Gorizonty istoricheskoy narratologii* [Horizons of Historical Narratology]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2021. 270 p. (In Russian).

ЦЗЯН Синьюй, Российский государственный гуманитарный университет.

Аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института философии и истории. Научные интересы: нарративная интрига, русская «женская проза», китайская «женская проза».

E-mail: christer111@163.com

ORCID ID: 0000-0003-0478-1564



Xinyu JIANG, Russian State University for the Humanities.

PhD student at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History. Research interests: narrative intrigue, Russian “female prose”, Chinese “female prose”.

E-mail: christer111@163.com

ORCID ID: 0000-0003-0478-1564

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

DOI 10.54770/20729316-2022-4-110

С.В. Савинков (Воронеж)

СЕМИОТИКА «СЕРЕДИНЫ» И «ЦЕНТРА» В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. «Середина» и «центр» рассматриваются в статье и как знаковые структурные элементы в творчестве Достоевского, и как категории его понятийного языка. На основе изучения функционала этих категорий выстраиваются типобразующие модели устройства человека и социума. В художественной антропологии Достоевского человек осмысливается в категориальной парадигме «середины», «верха» и «низа» (или иных крайностей). Все персонажи писателя делятся на тех, кто имеет «середину» и тех, кто ее не имеет. Первый тип в этой классификации может быть обозначен как человек «середины» (то есть не знающий крайностей), а второй – человек «без середины» (то есть не знающий «середины»). У каждого из этих типов есть разновидности, каждый из которых получает развернутую характеристику. В другой части статьи (где в центре внимания оказывается категория «центра») показывается, что «организация духовной и земной жизни» у Достоевского напрямую зависит от того, кто окажется в центре. Это место может занять и такой, как Фома Опискин, и такой, как Ставрогин, и такой, как князь Мышкин или подросток Аркадий Долгорукий. При сопоставлении высказываний писателя (взятых из разных его текстов) выстраивается такой синтагматический ряд: древний мир был организован Гомером, новый мир – Христом, русский – Пушкиным, а мировой (согласно «Речи о Пушкине») – наделенным «всемирной отзывчивостью» русским человеком. Если «общечеловечество» образуется на основе всеобщего преклонения перед идолом, то «всечеловечество» – на основе всеобщего стремления к идеалу.

Ключевые слова: Достоевский; середина; центр; типология; миропорядок; идол; идеал.

S.V. Savinkov (Voronezh)

Semiotics of the “Middle” and “Center” in the Works of F.M. Dostoevsky: Typological Aspect

Abstract. “Middle” and “center” are considered in the article both as iconic structural elements in Dostoevsky’s work, and as categories of his conceptual language. Based on the study of the functionality of these categories, type-forming models of the human and social structure are built. In Dostoevsky’s artistic anthropology, a person is comprehended in the categorical paradigm of “middle”, “top” and “bottom” (or other

extremes). All the characters of the writer are divided into those who have a “middle” and those who do not. The first type in this classification can be described as a person of the “middle” (that is, not knowing the extremes), and the second – a person “without a middle” (that is, not knowing the “middle”). Each of these types has varieties, each of which receives a detailed characteristic. In another part of the article (where the category of “center” is in the center of attention), it is shown that Dostoevsky’s “organization of spiritual and earthly life” directly depends on who will be in the center. This place can be occupied by someone like Foma Opiskin, and someone like Stavrogin, and someone like Prince Myshkin or the teenager Arkady Dolgoruky. When comparing the statements of the writer (taken from his various texts), such a syntagmatic series is built: the ancient world was organized by Homer, the new world was organized by Christ, the Russian world was organized by Pushkin, and the world (according to the “Speech about Pushkin”) was organized by the Russian man, endowed with “universal responsiveness”. If “universal humanity” is formed on the basis of universal worship of an idol, then “universal humanity” is formed on the basis of universal striving for an ideal.

Key words: Dostoevsky; middle; center; typology; world order; idol; ideal.

В художественной антропологии Достоевского человек осмысливается в категориальной парадигме «середины», «верха» и «низа» (или иных крайностей). Если строить типологию с учетом этих категорий, то все персонажи писателя делятся на тех, кто имеет «середину», и тех, кто ее не имеет. Первый тип в этой классификации может быть обозначен как человек «середины» (то есть не знающий крайностей), а второй – человек «без середины» (то есть не знающий «середины»).

Остановимся на характеристике человека «середины». В самом общем виде это человек, существование которого связывается с серединой – с положением между верхом и низом. А вот характер его отношений с этими крайностями указывает на его разновидность.

«Золотая середина» осмысливается Достоевским весьма иронично и отнюдь не по-аристотелевски. Тот, кто к ней принадлежит, не знает ни «верха», ни «низа», поскольку живет «на всем готовом» [Савинков, Фаустов 2010, 108–132] и обращен исключительно на самого себя. В его системе координат он – центр мироздания, а мир – зеркало, отражающее его самодовольное «я». К этому типу у Достоевского можно отнести все разновидности приживальщиков, начиная с Фомы Опискина («Село Степанчиково и его обитатели») и мужа мадам М* («Маленький герой») и заканчивая такими лакеями, как Видоплясов и Петр Верховенский. «Готовое» существование такого человека есть основание, повод и возможность для возникновения сюжета борьбы за место: только у «готового» человека может быть нацеленный на его замещение двойник.

Еще одна разновидность человека «середины» – «ординарный» человек. Он тоже не знает крайностей, но уже потому, что его существование подобно движению в колее, удерживающей от возможных отклонений и не позволяющей ни достичь вершины, ни оказаться в самом низу. При этом, однако, ординарный человек амбициозен и, по слову Достоевского,



«весь, с ног до головы <...> заражен желанием оригинальности» [Достоевский 1972–1990, VIII, 385]. Так будет сказано о Гавриле Ардалионовиче Иволгине, которого повествователь отнесет в своей классификации к разряду тех, «кто поумнее». В отличие от «ограниченных», последние о своем положении догадываются, но относятся к этому факту, как к ошибке природы, требующей исправления с помощью «волшебных» помощников – денег или чудесной жены. При этом и «ограниченные», и те, «кто поумнее», будучи самыми что ни на есть ординарными, свято верят в свою исключительность.

Третью разновидность представляют те персонажи, для которых «верх» и «низ» не имеют никакого значения потому, что их нет в системе координат, где точкой отсчета является не действительность, а «живая жизнь» и Христос как средоточие любви, как середина, все к себе стягивающая и всех уравнивающая. Если в пространстве действительности «верх» и «низ» всячески нацелены на размежевание между собой, то в пространстве «живой жизни», напротив, – на снятие различий, разводящих их по разные стороны. Жизнь во Христе Сони Мармеладовой невероятным образом ставит знак равенства между блудницей и святой.

Для второго типа персонажей Достоевского общим признаком является отсутствие середины. Но и «человек без середины» имеет несколько разновидностей. Одну из них представляют те героини, существование которых может быть выражено разделительным союзом «либо-либо»: либо верх, либо низ. Это и Настасья Филипповна («Идиот»), и Грушенька («Братья Карамазовы»), и Лиза («Бесы»). А первым из персонажей Достоевского, кто отразил такое состояние, был автор «Записок из подполья»: «Либо герой, либо грязь, середины не было» [Достоевский 1972–1990, V, 133]. Отсутствие середины подвигает таких персонажей на метание между крайностями. А в случае с Настасьей Филипповной – «безысходной неодолимости двух противоположных стихий духа» [Скафтымов 1972, 43].

Человеком «без середины» является, безусловно, и игрок, персонаж из одноименного романа. В отличие от подпольного человека, который, по его признанию, ничем не смог сделаться (ни героем, ни грязью), игрок с помощью рулетки имеет фантастическую возможность безо всякой, по слову Достоевского, «выделки» – сразу и вдруг – все получить в готовом виде, «один оборот колеса и все изменяется»: «Что я теперь? Zero. Чем могу быть завтра? Я завтра могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить! Человека могу обрести в себе, пока еще он не пропал!» [Достоевский 1972–1990, V, 311].

Еще одну разновидность «человека без середины» представляют те персонажи, которые на «внутреннем» языке творчества Достоевского определяются словосочетанием «широкий человек».

В романе «Идиот» князь Мышкин в разговоре с Ипполитом противопоставит современного человека человеку прошлого времени: «Тогда люди были как-то об одной идее, а теперь нервнее, развитее, чувствительнее, как-то о двух, о трех идеях зараз... теперешний человек шире, – и, кля-



нись, это-то и мешает ему быть таким односоставным человеком, как в тех веках...» [Достоевский 1972–1990, VIII, 433]. Но наиболее развернутое высказывание о широком человеке инкорпорировано в рассуждение Дмитрия Карамазова о красоте: «<...> иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеалы Мадонны <...> Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил» [Достоевский 1972–1990, XIV, 100].

Широкий человек – человек без середины не потому, что мечется между крайностями, а потому, что эти крайности так в нем между собой сходятся, что оказываются неразличимыми. В этом случае определяющей чертой «человека без середины» является не раздвоение, предполагающее балансирование между «верхом» и «низом», а двойственность, предполагающая неразличимое сопричастие крайностей.

Широкому человеку противопоставлен человек «односоставный», у которого нет середины и нет «верха» и «низа» – он целиком сориентирован на какую-либо крайность: либо на «верх», либо на «низ». Такую однополярность, можно наблюдать, к примеру, в Рогожине. И в самом деле: «Его предки с неистовым остервенением поклонились деньгам, он же с не меньшим остервенением поклоняется Настасье Филипповне» [Журганов 2001, 58.]. К этому же типу можно отнести и Аглаю Епанчину, бешеная ревность которой к Настасье Филипповне сродни рогожинской ревности к Мышкину.

Возможны, конечно, и некие промежуточные или смешанные варианты. Раскольникову, к примеру, присущи и раздвоение, и двойственность.

Раздвоение Раскольникова обусловлено его балансированием между «верхом» и «низом» из-за невозможности разрешения вопроса о принадлежности к одному из двух разрядов – «право имеющих» или «тварей дрожащих». Двойственность же – как бы наложением друг на друга систем координат с разными точками отсчета: «действительности» и «живой жизни». Как остроумно подметили: «Раскольников – это Соня Мармеладова, в которую вселился (временно, но цепко) бес рациональности и неверия» [Андреев, 2003, 155]. При этом и «двойственность» и «раздвоенность» Раскольникова можно считать следствием его уклонения (по каким-то причинам произошедшего) от изначально ему данной «односоставности». Ее, по всей видимости, и имеет в виду Порфирий Петрович: «Я ведь вас за кого почитаю? Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, – если только веру иль бога найдет» [Достоевский 1972–1990, VI, 351].

«Широтой» наделены у Достоевского и персонажи не первого плана, к примеру, Келлер и Лебедев из романа «Идиот». И тот, и другой демонстрируют Мышкину возможность такой широты, которая выражается в схождении противоположных друг другу мыслей. От Лебедева князь узнает, что можно искренне раскаяваясь в низком поступке, одновременно стараться извлечь для себя выгоду. «И слова, и дело, и ложь, и правда – все



у меня вместе, и совершенно искренно. Правда и дело состоят у меня в истинном раскаянии <...> а слова и ложь состоят в адской (и всегда присущей) мысли, как бы и тут уловить человека, как бы и чрез слезы раскаяния выиграть!» [Достоевский 1972–1990, VIII, 259].

Настало время изменить ракурс и поговорить о значении «середины» как центра в представлении Достоевского о мироустройстве. В свое время еще Н.А. Бердяев обратил внимание на то, что «в конструкции романов Достоевского есть очень большая централизованность. Все и все устремлено к одному центральному человеку, или этот центральный человек устремлен ко всем и всему. Человек этот загадка, и все разгадывают его тайну. Все притягивает эта загадочная тайна» [Бердяев 2016, 339]. Таким центром, требующим разгадывания (акцент Бердяевым сделан именно на этом), в «Подростке» является Версиков, в «Идиоте» – Мышкин, в «Бесах» – Ставрогин. Ставрогина Бердяев уподобил солнцу, вокруг которого все вращается: «<...> он весь – загадка и тайна, он весь из полярных противоположностей, все вращается вокруг него, как солнца» [Бердяев 1914, 80]. Подобно первосущности Плотина (аналогия здесь вполне прозрачна) Ставрогин порождает и формы бытия, и все многообразие вещей путем эманации.

Сначала он эманурует идеи («Все последние и крайние идеи родились в нем: идея русского народа-богоносца, идея человекобога, идея социальной революции и человеческого муравейника»), которые, в свою очередь, «породили других людей, в других людей перешли»: «Из духа Ставрогина вышел и Шатов, и П. Верховенский, и Кириллов, и все действующие лица “Бесов”. Ставрогиным были сотворены все иерархии этого мира: “В духе Ставрогина зародились и из него эманировали не только носители идей, но и все эти Лебядкины, Лутугины, все низшие иерархии “Бесов”, элементарные духи”». И женский мир был также порожден Ставрогиным: «Из эротизма ставрогинского духа родились и все женщины “Бесов”». А заканчивается это место в рассуждениях Бердяева так: «От него идут все линии. Все живут тем, что было некогда внутренней жизнью Ставрогина. Все бесконечно ему обязаны, все чувствуют свое происхождение от него, все от него ждут великого и безмерного – и в идеях, и в любви» [Бердяев 1914, 82].

Однако, согласно интерпретации Н.А. Бердяева, эманация такого рода ведет не к созиданию, а к разрушению: «Безмерность желаний Ставрогина вышла наружу и породила беснование и хаос. Он не совершил творческого акта, не перевел ни одного из своих стремлений в творческое действие, ему не было дано ничего сотворить и осуществить <...> Только подлинный творческий акт сохраняет личность, не истощает ее. Истоющая эманация ничего не творит и умерщвляет личность» [Бердяев 1914, 83].

Интерпретация, данная Ставрогину Бердяевым, стала классической. Однако не собственно в ней сейчас дело. В данном случае внимание должно быть обращено на роль и значение центра в мире Достоевского не только с точки зрения его романного устройства (о чем говорил Бердяев), а с

точки зрения его художественной идеологии.

Нельзя не заметить, что положение Мышкина сходно со ставрогинским. Но так же очевидно, что Мышкин является центром другим: не тем, к которому все развернуто, а тем, который сам развернут ко всем. Как заметил Н. Бердяев: «В “Идиоте” все движение идет не к центральной фигуре князя Мышкина, а от нее ко всем» [Бердяев 2016, 341]. Мышкин – центр и середина в том смысле, о котором говорится в Евангелии от Матфея: Христос дал нам обетование: «Где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» [Мф. 18:20].

С самого начала своего появления в Петербурге князь невольно включается в происходящие перипетии, оказывается в центре двух семейных драм, и все их участники попадают в ситуацию, когда уже не могут что-то предпринять без учета его присутствия.

Мышкин становится соединительным звеном между теми, кто развернут по отношению друг к другу в разные стороны: между Настасьей Филипповной и Рогожиным и одновременно между Настасьей Филипповной и Аглаей; между Аглаей и Ганей Иволгиным, а также между Ипполитом и Ганей Иволгиным и т.д. И тот, кто оказывается рядом с ним, обнаруживают в себе не только свое, но и мышкинское. Это отмечает, например, Рогожин в отношении Настасьи Филипповны: «С тобой она будет не такая, и сама, пожалуй, этакому делу ужаснется, а со мной вот именно такая» [Достоевский 1972–1990, VIII, 174].

Если эманации Ставрогина порождают его своеобразных двойников, образующих множество суверенных и амбициозных единиц, то доброжелательство Мышкина создает условия для сближения крайностей и созидания существования (по аналогии с «широким человеком») без разделительной черты. И сам Мышкин ответно начинает обнаруживать в себе то, что есть у других. Примечательна его реакция на слова Келлера о двойных мыслях: «Вы мне точно меня самого теперь рассказали... Мне даже случилось иногда думать <...> что и все люди так» [Достоевский 1972–1990, VIII, 258]. Здесь было бы не лишним вспомнить о мыслях Достоевского по поводу присущей русскому человеку «всемирной отзывчивости». Она как раз и заключается в предназначенной ему миссии вносить примирение во все противоречия для достижения «великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» [Достоевский 1972–1990, XXVI, 148].

Однако такое взаимообратное соприкосновение «ангелического» и человеческого не повлекло за собой изменения ни людей, ни Мышкина: кто, каким был, таким и остался. В эпилоге о судьбах разных персонажей будет сказано одной строкой: «Лебедев, Келлер, Ганя, Птицын и многие другие лица нашего рассказа живут по-прежнему, изменились мало, и нам почти нечего о них передать» [Достоевский 1972–1990, VIII, 508]. Подобно Пушкину, способному проникать в дух других народов, Мышкину дано проникать в дух других людей, но не дано изменить их. У него как бы нет необходимой для этого пушкинской творческой энергии, без которой



преобразование невозможно. И это апофатически согласуется с одной из основных и повторяющихся мыслей Достоевского, что жизнь – сама по себе искусство, и жить – значит создавать из себя произведение искусства [Джексон 2020, 228]. Апофеозом пребывания Мышкина в миру стало только его братское согласие с тем, с кем, казалось бы, никакого согласия быть не может – с Парфеном Рогожиным. А соединила их, принеся себя в жертву, Настасья Филипповна, в гибели которой оказались повинны оба. Такой финал позволяет иначе рассмотреть вопрос о центре в этом романе и лучше понять, что имел в виду Достоевский, говоря устами своих героев, что красота способна, по слову Аделаиды, мир перевернуть, а по слову князя Мышкина, спасти его.

Центричная организация сюжетного и персонажного пространства – явление у Достоевского скорее типическое, чем исключительное. На место в центре в первую очередь претендуют персонажи «середины», служители «золотого тельца». Среди них можно выделить и Фому Опискина («Село Степанчиково и его обитатели»), и Зверкова («Записки из подполья»), и мужа мадам М («Маленький герой»), и Ганю Иволгина («Идиот»), и Петра Верховенского («Бесы»). В центре может оказаться и «математическая голова», на которую, в пересказе Разумихина, уповают социалисты. По их представлениям, из этой головы должна выйти социальная система, которая «тотчас же и устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным <...>» [Достоевский 1972–1990, VI, 197]. Точно так же и вышедшая из головы теория Раскольникова претендует на новое слово в понимании мироустройства, а сам Раскольников – на статус мироустроителя. Роман «Преступление и наказание» в том числе и о том, кто должен быть в центре – математическая голова, Раскольников или Христос; теория или Евангелие.

Какой будет «организация духовной и земной жизни», напрямую зависит от того, кто окажется в центре. При сопоставлении высказываний писателя (взятых из разных его текстов) выстраивается такой синтагматический ряд: древний мир был организован Гомером, новый мир – Христом, русский – Пушкиным, а мировой (согласно «Речи о Пушкине») – наделенным «всемирной отзывчивостью» русским человеком. Если «общечеловечество» образуется на основе всеобщего преклонения перед идолом, то «всечеловечество» – на основе всеобщего стремления к идеалу. Последнее предполагает рост, а значит, постоянное пребывание, как сказано о мальчике-подростке в «Маленьком герое», «в уклоненной, переходной и неготовой форме» [Достоевский 1972–1990, II, 276].

На это произведение Достоевского следует обратить особое внимание. На первый план в нем выдвигается герой-подросток, а вместе с ним важная для писателя тема и идея.

Одиннадцатилетнему мальчику удастся совершить не сказочное, а настоящее чудо преображения. Совершается оно тогда, когда у самых разных действующих лиц безостановочного праздничного спектакля (где все роли заданы, предопределены и неизменны) вдруг начинают распадаться



готовые формы их амплуа. Этому своему герою Достоевский определил положение, которое стало семиотически значимым в его творчестве – положение «между», требующего выбора и поиска. Подросток оказывается между двумя дамами, друг другу во всем противоположными. Одна – сама отвага и смелость, другая – робость и беспокойство. Одна – неумное движение, другая – душевное смятение при внешнем спокойствии. Эти женщины (представляющие две разные ипостаси красоты) и побудили мальчика к свершению двух главных для жизни подвигов – самоутверждения и самоотвержения. Осуществление каждого из них требует усиленной работы над собой, по слову Достоевского, – «выделки»: «По-моему, одно: осмыслить и прочувствовать можно даже и верно и разом, но сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека» [Достоевский 1972–1990, XXV, 110].

Схожая диспозиция представлена и в «Идиоте». Подобно «маленькому герою» князь Лев Мышкин оказывается между Настасьей Филипповной (красотой небесной) и Аглаей (красотой земной), но, любя их обеих, подвиг совершить не в состоянии. Тот, кто не способен изменяться, не имеет возможности и что-то изменить. А вот у героя романа «Подросток» (продолжающего и развивающего тему «Маленького героя») эта возможность есть потому, что у него есть и идея, и идеал, без которых нет роста – необходимого условия для изменения и преображения и самого себя, и того, что вокруг.

Идея роста заложена уже в самой повествовательной структуре «Подростка»: Аркадий Долгорукий доверяет письму те ощущения и переживания, которые он испытывал, будучи подростком, осознавая при этом, что между ним «теперешним» и ним «тогдашним» – «бесконечная разница». Определяющим фактором такого роста является его постоянное пребывание в промежуточном состоянии между молодостью и взрослостью, между всеми семейными и общественными функциями, между авторством и ролью героя. Аркадий Долгорукий становится автором в двойном смысле – автором текста и автором жизни. Именно такая динамическая двойственность и заставляет подростка все время менять векторы своих устремлений, действовать во все стороны и тем самым невольно оказываться в гуще событий, в самом их центре. Версиров же (по Бердяеву, центральная загадка) оказывается в таком случае псевдо-центром.

Понятно, что центричность подростка имеет иную – созидательную – природу. А это возможно тогда, когда действительность не понимается как данность, но как заданность, как динамичный процесс постоянного переосмысления, конструирования, проектирования, вымышления и интерпретации. В этом случае есть то, чего не было у Мышкина, – преображающая действительность творческая («пушкинская») активность. И это еще один шаг к ответу на вопрос о том, почему красота может спасти мир.

Человек, обращенный к идеалу красоты и нравственности, – человек, не знающий середины. И это подросток. Это именованное Достоевский относит и к человеку вообще, безотносительно к его возрасту. Ибо человек



«есть на земле существо только развивающееся, следовательно, не оконченное, а переходное» [Достоевский 1972–1990, XX, 173]. Идеальная ситуация для Достоевского – быть посередине (исходная позиция для преобразования мира) и без середины внутри себя (необходимое условие для движения и развития).

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев А.Н. Персоноцентризм в классической русской литературе XIX века. Диалектика художественного сознания. М.: ИНФРА-М, 2021. 430 с.
2. Бердяев Н.А. Русская идея. Миросозерцание Достоевского. М.: Издательство «Э», 2016. 512 с.
3. Бердяев Н.А. Ставрогин // Русская мысль. 1914. Кн. V. С. 80–89.
4. Джексон Р.Л. Достоевский: поиск формы. Философия искусства писателя. СПб.: Дмитрий Буланин, 2020. 228 с.
5. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
6. Курганов Е. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». СПб.: Звезда, 2001. 205 с.
7. Савинков С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характерологии. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. 332 с.
8. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. 542 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Berdyayev N.A. Stavrogin [Stavrogin]. *Russkaya mysl'*, 1914, book 5, pp. 80–89. (In Russian).

(Monographs)

2. Andreyev A.N. *Personotsentrizm v klassicheskoy russkoy literature XIX veka. Dialektika khudozhestvennogo soznaniya* [Personocentrism in Classical Russian Literature of the 19th Century. Dialectics of Artistic Consciousness]. Moscow, INFRA-M Publ., 2021. 430 p. (In Russian).
3. Berdyayev N.A. *Russkaya ideya. Mirosozertsaniye Dostoyevskogo* [The Russian Idea. Dostoevsky's Worldview]. Moscow, Izdatel'stvo "E" Publ., 2016. 512 p. (In Russian).
4. Dzhekson R.L. *Dostoyevskiy: poisk formy. Filosofiya iskusstva pisatelya* [Dostoevsky: the Search for Form. The Philosophy of the Writer's Art]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2020. 228 p. (In Russian).
5. Kurganov Ye. *Roman F.M. Dostoyevskogo "Idiot"* [F.M. Dostoevsky's Novel "The Idiot"]. St. Petersburg, Zvezda Publ., 2001. 205 p. (In Russian).
6. Savinkov S.V., Faustov A.A. *Aspekty russkoy literaturnoy kharakterologii* [Aspects of Russian Literary Characterology]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoy – Intrada Publ., 2010. 332 p. (In Russian).



7. Skaftymov A.P. *Nravstvennyye iskaniya russkikh pisateley* [Moral Searches of Russian Writers]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1972. 542 p. (In Russian).

Савинков Сергей Владимирович, Воронежский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры журналистики и литературы, факультет журналистики. Научные интересы: история русской литературы XIX – начала XX в., нарратология, семиотика.

E-mail: svspoint@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9625-7980

Sergey V. Savinkov, Voronezh State University.

Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Journalism and Literature. Research interests: history of Russian literature of the 19th – early 20th centuries, narratology, semiotics.

E-mail: svspoint@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9625-7980

Е.А. Соловьева (Ростов-на-Дону)

ПРИЕМЫ ЖИВОПИСИ В РАННИХ КАВКАЗСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛЬВА ТОЛСТОГО

Аннотация. Проблематика интермедиальности открывает интересные перспективы системного анализа интерсемиотических отношений. Особое внимание в данном аспекте привлекает творчество Л.Н. Толстого, художественные произведения которого содержат заметную визуальную составляющую. Целью настоящего исследования стало выявление, описание и анализ приемов живописи в кавказской прозе писателя 50–60-х гг. XIX в. Материалом для исследования послужили четыре произведения Л.Н. Толстого: «Набег. Рассказ волонтера» (1852–1853); «Рубка леса. Рассказ юнкера» (1853–1855); «Разжалованный. Из кавказских воспоминаний» (1856) и «Казачьи» (1852–1863). Методом сплошной выборки было отобрано 262 микроконтекста, содержащих элементы живописной визуализации. Исследование выполнено в русле интермедиального подхода в сочетании с контекстуальным и количественным видами анализа. Автором показано, что основными заимствуемыми из живописи средствами в ранних кавказских произведениях Л.Н. Толстого являются: 1) цветопись, т.е. вербализация хроматических и ахроматических цветов и их основных характеристик; 2) ахроматические и цветовые контрасты; 3) использование цветовых повторов с целью достижения визуальной и смысловой гармонии; 4) отображение взаимосвязи цветовых переходов, (т.е. передача нюансных цветов и светоцветовых рефлексов). Наряду с этим, работа демонстрирует, что избираемые писателем приемы живописи разнообразят пути коммуникации между автором и читателем, служат для выстраивания композиции произведений и выступают, в ряде случаев, проводниками философских взглядов и мировосприятия автора. Они также позволяют избежать излишней эстетической идеализации создаваемых образов и способствуют преимущественно реалистическому отображению описываемых персонажей, событий и окружающего мира. Дальнейшее изучение взаимодействия искусств в произведениях Л.Н. Толстого представляет особый интерес в аспекте изучения его авторского стиля.

Ключевые слова: интермедиальность; живописная визуализация; цветопись; цветовые повторы; средства гармонизации; Л.Н. Толстой; ранние кавказские произведения.

Е.А. Solovyeva (Rostov-on-Don)

Painting Techniques in Leo Tolstoy's Early Caucasian Writing

Abstract. The intermedial studies open a highly promising prospect for a systematic analysis of intersemiotic relations. This is particularly concerning for Leo Tolstoy's writing that possess a noticeable visual component. The paper discusses the phenomenon of painterly visualization present in Leo Tolstoy's Caucasian prose written in the

mid-nineteenth century. The scrutiny especially aims to identify, describe and analyze the painting techniques used by the writer. The research database includes four Tolstoyan novels: "The Raid: A Volunteer's Story" (1852–1853); "Forest cutting. Juncker's story" (1853–1855); "Demoted. From Caucasian memories" (1856) and "The Cossacks" (1852–1863). The research sample counts 262 text micro-fragments containing the verbal elements of painterly visualization. The intermedial approach joint to contextual and quantitative analysis serves as a scrutiny methodological tool. The author argues that in his early Caucasian prose Tolstoy uses some devices of creative visualization "borrowed" directly from painting, among which the most important are: 1) color painting, that is to say an explicit verbalization of chromatic and achromatic colors and their main characteristics (hue, saturation and brightness); 2) achromatic and color contrasts; 3) color repetitions, acting as a tool of color and sense harmonization; 4) verbal imaging of related colors and reflections. All these painting methods diversify the ways of communication between author and reader, they help Tolstoy to create the plot and story elements and, in some instances, are used as conductors of the author's philosophical views. Moreover, for some cases, Tolstoy makes from the color an almost independent tool that coexists on a par with the word and serves for visualizing the sense. It is indicative that a somewhat similar idea of color's autonomy will be later articulated by the Russian avant-garde artists. This point undoubtedly requires an ulterior serious analysis. Beyond that, the painting devices engaged by the writer permit to avoid an excessive aesthetization and contribute to a predominantly realistic display of characters, events and environment. Further study of interaction between media in the Leo Tolstoy's works seems to be of particular interest because it may lead to a more precise identification of his author's style.

Key words: intermediality; painterly visualization; color painting; color repetitions; harmonization devices; Leo Tolstoy; early Caucasian writing.

Введение

В последние десятилетия проблематика взаимодействия искусств остается предметом оживленных научных дискуссий. Формирующаяся теория интермедиальности все более привлекает ученых благодаря перспективам системного анализа интерсемиотических отношений. Однако исследования в данном направлении сталкиваются со значительными сложностями, которые обусловлены не только многоаспектностью затрагиваемых вопросов, но и связаны с отсутствием сформированного понятийного аппарата. В первую очередь это касается трактовки основополагающего термина «медиа», от концептуального понимания которого зависит возможный анализ того или иного феномена в рамках интермедиальных отношений, которые, несомненно, диалогичны по своей природе [Rajewsky 2005, 48–49].

В настоящее время наиболее распространенное понимание медиа как «продолжения» человека во внешнем мире [McLuhan 1964], реализующегося во всем многообразии возможных эстетических, технических и иных воплощений, смещается к более нюансированной идее коммуникативных



инструментов, обладающих взаимосвязанными свойствами [Elleström 2021, 4]. В этом аспекте все медиа являются неоднородными и смешанными [Mitchell 1994, 5], а их взаимодействие (интермедиальность) понимается как своеобразный мост, перебрасываемый между различиями, в основании которого лежат сходства медиа [Elleström 2021, 5]. Данной интерпретации феномена интермедиальности мы и придерживаемся в настоящей работе.

Действительно, являясь по существу цветовым и фактурным текстом, живописное произведение содержит информацию, заключенную в невербальных визуальных сигналах – «visual stimuli» [Есо 1976, 193], которые представляют собой коммуникативный код, основанный на приемах живописи. Соответственно, любой перевод данного кода в систему вербальных символов, служащий достижению коммуникативных целей, выступает проявлением интермедиальности. С точки зрения типологии, подобное взаимодействие может происходить на уровне как передачи художественной техники и формообразующих принципов, так и целостных образов и сюжетов [Hansen-Löve 1983].

Позволяя выявить конкретные точки соприкосновения, обеспечивающие соединение «вербального» и «визуального» в эстетически и коммуникативно значимое целое, интермедиальный подход открывает возможности для более предметного исследования особенностей авторской методологии использования кодов, присущих живописи, в литературных произведениях. В этой связи он может дополнять традиционные пути изучения проблем цветоведения в философско-метафизическом [Бычков 1975; Трубецкой 1965; Флоренский 2003] и культурно-историческом ракурсах [Мурынов 1978], а также в русле поэтики художественного текста [Bakhtin 1984; Галанов 1974].

Актуальность и практическая база исследования

Особенное внимание в аспекте интермедиальности привлекает творчество Л.Н. Толстого. Писатель, хотя и владел навыками рисунка на любительском уровне, но был знаком с живописью и отличался «общей начитанностью в эстетической литературе» [Фабрикант 1929, 312]. Его художественные произведения имеют визуальную составляющую, которую отмечают многие исследователи [см., напр.: Хайнади 2010, 360; Luttrell 2018; Milkova 2016]. В частности, экфрасисы картин и цветообозначения выступают немаловажным компонентом толстовской прозы, они присутствуют в художественных описаниях, а также служат кодами для передачи авторского мировидения [Масолова 2019; Труфанова 2019; Mandelker 1991; Gatrall 2014].

Пребывание на Кавказе оставило заметный след в судьбе писателя: туда он внезапно уехал в попытке отыскать свой жизненный путь и именно там началась его литературная деятельность. Однако взаимодействие живописного и нарративного элементов в кавказской прозе Л.Н. Толстого



50–60-х гг. XIX в., которая во многом автобиографична, остается недостаточно изученным. Тем не менее исследование своеобразия использования приемов живописи в ранней прозе писателя представляется достаточно актуальным, поскольку оно уточняет сведения о художественном стиле Л.Н. Толстого на различных этапах развития его творческой индивидуальности. Целью настоящей работы стало выявление, описание и анализ приемов живописной визуализации в ранних кавказских произведениях писателя.

Материалом для исследования послужили четыре прозаических произведения: «Набег. Рассказ волонтера» (1852–1853); «Рубка леса. Рассказ юнкера» (1853–1855); «Из кавказских воспоминаний. Разжалованный» (1856) и «Кавказская повесть» (1852–1863) [Толстой 1978–1985, II–III]. Контексты, содержащие элементы живописной визуализации отобраны методом сплошной выборки, общий объем которой составил 262 микроконтекста. Исследование выполнено в рамках интермедиального подхода в сочетании с контекстуальным и количественным видами анализа.

Живописная визуализация в ранних кавказских произведениях Л.Н. Толстого

Подобно тому как создание произведений живописи невозможно без помощи красок (хроматических и ахроматических цветовых пигментов), живописная визуализация в литературных произведениях неразрывно связана с феноменом **цветописи**, под которым по отношению к вербальному тексту обычно подразумевается эксплицитная семантическая актуализация цвета и его основных характеристик (цветового тона, насыщенности, яркости), реализующаяся благодаря использованию колоративной лексики.

Наблюдения свидетельствуют, что стремление понять и объяснить мир посредством рецепции и передачи его цветовых кодов свойственно Л.Н. Толстому в ранний период его творчества. В частности, лексемы с корневыми морфемами *-бел-*, *-черн-* и *-красн-* обладают наибольшей регулярностью употребления, тогда как цветообозначения с формантами *-свет-*, *-темн-*, *-зелен-*, *-роз-* и др. появляются менее часто. Использование последних двух носит в части текстов спорадический характер. В целом, большинство привлекаемых Л.Н. Толстым цвето- и светообозначений реализуется при помощи лексем: *белый*, *черный*, *красный*, *темный*, *свет* (как физическое явление), *светлый*. Помимо этого, в текстах присутствуют такие лексемы, как *зеленый*, *розовый*, *голубой*, *синий*, *желтый*, *серый*, *лиловый*, *золотой*, *серебряный*, *яркоцветный* и др. В отдельных случаях имеет место образование сложных слов, передающих различные оттенки: *темно-серый*, *сине-беловатый*, *чисто-белый*, *светло-желтый*, *серо-лиловый*, *темно-сизый* и др. Распределение относительной частотности (на 1000 слов текста) основных колоративных единиц, присутствующих



во всех анализируемых произведениях, имеет нижеследующий характер (значения округлены до десятой):

«**Казак**»: -бел- (1,1); -черн- (1,0); -красн- (1,1); -зелен- (0,4); -роз- (0,2); -темн- (0,8); -свет- (0,7);

«**Набег**»: -бел- (3,1); -черн- (2,1); -красн- (0,7); -зелен- (0,8); -роз- (0,4); -темн- (0,8); -свет- (1,7);

«**Разжалованный**»: -бел- (1,1); -черн- (1,2); -красн- (1,2); -зелен- (0,2); -роз- (0,1); -темн- (0,7); -свет- (0,4);

«**Рубка леса**»: -бел- (1,0); -черн- (0,9); -красн- (1,0); -зелен- (0,2); -роз- (0,2); -темн- (0,8); -свет- (0,9).

Другие цветообозначения хотя и отличаются разнообразием, но используются автором более избирательно.

Из представленного распределения видно, что в исследуемых текстах ахроматические (*черный* и *белый*), а также *красный* цвета являются доминирующими. В этой связи, учитывая данные, полученные другими исследователями [Масолова 2017; Масолова 2019; Danaher 1995; Mandelker 1993, 116–120; Luttrell 2018], можно заключить, что актуализация перечисленных цветов, обладающих многогранными семиотическими возможностями, является одним из художественных приемов, который прослеживается в различные периоды творческой жизни писателя. Отметим также, что, с точки зрения частотности, текст «Набега» оказывается наиболее насыщенным колоративной лексикой.

Что же касается референциальной фокализации цветообозначений, то более 60% всех выявленных нами колоративных единиц соотносятся с человеком или связанными с ним реалиями. Писатель использует цвет для создания портретов и передачи эмоций героев произведений. Однако одни и те же цвета могут выступать проводниками различных сопутствующих смыслов. Так, например, во фразе «Дядя Ерошка поклонился образам, расправил бороду и, подойдя к Ленину, подал ему свою *черную* толстую руку» («Казак») [Толстой 1978–1985, III, 194], цветовая визуализация сообщает читателю дополнительную информацию о персонаже, руки которого почернели от солнца, пороха и долгих лет походной жизни. В другой ситуации, сочетая на уровне синтагмы черный цвет глаз с диминутивом *хорошенький*, автор уподобляет совсем еще молодого прапорщика Аланина клишированному романтическому образу красивой женщины, чем подчеркивает уязвимость персонажа и привносит элемент грустной иронии над экзальтированными стремлениями неопытной юности: «Хорошенький прапорщик был в восторге; прекрасные *черные* глаза его блестели отвагой, рот слегка улыбался <...>» («Набег») [Толстой 1978–1985, II, 29].

Наряду с этим наблюдения свидетельствуют, что вербальная цветопись Л.Н. Толстого заметно подчиняется принципам и приемам, используемым в живописи для достижения композиционной и колористической гармонии. Так, например, для создания рельефного и насыщенного смыслом вербального изображения писатель прибегает к **ахроматическим** (световым) и **цветовым контрастам**. Согласно нашей выборке,



изолированное или в комбинации с другими приемами использование контраста отмечается примерно в трети рассмотренных контекстов. Оно позволяет автору не только достичь эффекта четкой и яркой визуализации, но и имеет, в ряде случаев, заметную коммуникативную составляющую, служащую для передачи весьма разнообразных смысловых импликаций. В частности, сочетания контрастов помогают писателю выразить еще не высказанные чувства и эмоции персонажей. Так, во фразе «И в *темноте* глаза ее весело и ласково *блеснули* на молодого человека» («Казак») [Толстой 1978–1985, III, 287] резкий световой акцент, сделанный на глазах Марьяны, передает возникающее чувство взаимной симпатии героев. В следующем примере: «На площади, против отворенной и *освещенной* двери лавки, *чернеется* и *белеется* толпа казаков и девок и слышатся громкие песни, смех и говор. <...> По *темную* сторону двери стоят Белецкий и Оленин в черкесах и папахах <...>» («Казак») [Толстой 1978–1985, III, 285], – использование черного и белого цветов, реализуемое при помощи глаголов состояния *чернеться* и *белеться*, разграничивает в толпе казаков лица мужского и женского пола, а контрастное освещение подчеркивает принадлежность дворян Белецкого и Оленина к непонятному, т.е. «темному» для обитателей станицы социокультурному миру. Фамилия князя, имеющая в своем составе корневую морфему *-бел-*, еще более усиливает это контрастное противопоставление.

Мастер многогранной образности, Л.Н. Толстой иногда прибегает к световым и цветовым контрастам для выражения философских взглядов, составляющих систему его мировоззрения. Обратимся к одному достаточно наглядному примеру: «*Кровяные красные* корыта виднелись под навесами, <...>. Плоские крыши избышек были сплошь уложены *черными* и *янтарными* кистями, которые вяли на солнце. <...> В *тенистых зеленых* садах, среди *моря* виноградника, со всех сторон слышались смех, песни, веселые женские голоса и мелькали *яркие цветные* одежды женщин» («Казак») [Толстой 1978–1985, III, 260]. По мнению исследователей, изучающих творчество писателя, присутствующая в приведенном фрагменте сцена сбора винограда поэтизирует сельский труд и содержит имплицитные библейские референции [Нагина 2011, 112–114]. С этим нельзя не согласиться, однако представляется целесообразным добавить, что передача упомянутых смыслов активно реализуется, в том числе, при помощи использования цвета и контрастов. Благодаря яркой цветовой палитре, вербализуемой путем обращения к колоративной лексике, Л.Н. Толстой создает контрастную атмосферу тепла и всеобщей радости. В свою очередь, текстоформа *кровяные* усиливает цветовую насыщенность и имплицитно отсылает к идее причастия. Наряду с этим контрастное соположение *янтарных* и *черных* кистей винограда говорит о постоянном противоборстве солнца и тьмы, о двойственности всего сущего на земле, ведь виноград, как отмечено в процитированной выше работе, – это и символ света, и плод искушения. В этой связи небезынтересно добавить, что западная христианская традиция обычно отождествляет в символическом



аспекте золотистые и пурпурные гроздья винограда, а используемое для богослужений вино может быть как красным, так и белым (золотистым) [Мурьянов 1978, 100–101].

Наблюдения свидетельствуют, что обращение к живописным приемам связано не только с текущей, «сиюминутной» составляющей произведений. Так, например, создаваемый писателем контрастный фон способен эксплицитно и даже иногда предвосхищать происходящие события: «В три часа утра, когда еще было совершенно *темно*, с меня сдернули обогретый тулуп, и *багровый* огонь свечи неприятно поразил мои заспанные глаза. <...> Было *темно*, туманно и холодно. Ночные костры, *светившиеся* там и сям по лагерю, *освещая* фигуры сонных солдат, <...> увеличивали *темноту* своим *неярким багровым светом*» («Рубка леса») [Толстой 1978–1985, II, 51]. Чередование светового и цветового контрастов, образующее глубокие тени в предрасветной темноте, передает атмосферу неспокойной сонливости, царящую в лагере перед выходом отряда на рубку леса. В то же время багровый цвет пламени солдатских костров и свечи, зажженной в палатке офицера, свидетельствует об опасности предстоящего военного мероприятия, которой подвергаются все его участники вне зависимости от того, какое звание они имеют.

В целом, контрасты и **прием цветового повтора**, свойственные «языку живописи», разнообразят коммуникацию автора и читателя, помогая последнему не только осознать, но и почувствовать авторские интенции. Подобно художнику, Л.Н. Толстой использует повторение цвета как средство гармонизации, благодаря которому достигается цветовое и смысловое единство изображения. В данной связи отметим, что, хотя проблема лексических повторов в языке писателя до сих пор не получила своего исчерпывающего объяснения и трактуется исследователями различно [см., например: Виноградов 1939; Мехтиев 2019; Труфанова 2019], мы полагаем, что в данном случае возможно говорить об использовании живописного средства, а не о небрежности и/или немотивированности авторского стиля. Указанный прием присутствует примерно в десятой части всех проанализированных нами микроконтекстов. В частности, он обнаруживается в следующих фрагментах: 1) «На нем были старый, истертый сюртук без эполет, лезгинские широкие штаны, *белая* папашка с опустившимся *пожелтевшим* курпеем <...>. *Беленький* маштачок, на котором он ехал, шел понуря голову <...>»; 2) «При *матовом освещении* свечи сквозь бумагу и среди окружающей *темноты* виднелись только тюленевая кожа погребца, ужин, стоявший на ней, лицо, полусубок Гуськова и его маленькие *красные* ручки, которыми он принялся выкладывать вареники из кастрюльки. Кругом все было *черно*, и, только взглядевшись, можно было различить *черную* батарею, такую же *черную* фигуру часового <...> по сторонам *огни* костров и наверху *красноватые* звезды»; 3) «Белый платок девки *белелся* в *темной* улице. Месяц, *золотясь*, спускался к степи. *Серебристый* туман стоял над станицей» («Казачи») [Толстой 1978–1985, III, 289].

В первом примере повторение простого, без оттенков, *белого* цвета



визуально объединяет наездника и его неброского вида лошадь, чем усиливается выразительная синкретичность образа капитана Хлопова – немногословного боевого офицера, который сумел с честью пройти через многие сражения, но был совершенно не склонен к позерству и эпатажу. В свою очередь, присутствие на папаше героя *пожелтевшего* от времени курпая наглядно представляет равнодушие персонажа к показному блеску.

Во втором фрагменте светотеневые и цветовые акценты позволяют автору получить крупноплановое и динамичное изображение главных смысловых деталей описываемой ситуации – погребца с ужином и рук персонажа. Одновременно с этим прорисовка фона, реализуемая при помощи трехкратного повторения черного цвета в сочетании с контрастным присутствием оттенков красного, актуализирующихся за счет текстоформы *красноватые* и словосочетания *огни костров*, создает эффект объемной визуализации происходящего. Примечательно, что окончательная живописная завершенность достигается путем расстановки цветовых рефлексов: наделяя звезды красноватым оттенком, похожим на отблеск горящих на земле костров, писатель объединяет небо и землю, возможно, стремясь подчеркнуть их теснейшую, постоянную и неразрывную связь. Последний факт указывает на художественное мастерство и тонкость восприятия, уже присущие тогда еще совсем молодому автору: придавая оттенкам цвета отчасти философское значение, Л.Н. Толстой виртуозно использует мелкие детали для коннотативного выражения своих духовных исканий и передачи свойственного ему мироощущения. Вместе с тем неоднократное повторение цвета заставляет вспомнить лермонтовское описание старинной башни из стихотворения «Тамара», что отчасти подтверждает мнение литературоведов о влиянии произведений М.Ю. Лермонтова на творчество Л.Н. Толстого, высказанное еще в начале XX в. [Семенов 1914].

В третьем примере семантически избыточное повторение белого цвета в текстоформах *белый* и *белелся* рельефно выделяет фигуру девушки на окружающем контрастном фоне. Наряду с этим отблеск лунного света в частичках воды (тумане), актуализируемый при помощи текстоформы *серебристый*, не только способствует визуальной гармонизации описания, но и вновь коннотативно передает идею онтологического единства реального и идеального миров.

По воспоминаниям современников, лично знавших Л.Н. Толстого, писатель любил наблюдать и живо чувствовал природу [см.: Гусев 1973, 363], в которой он находил источник творческого вдохновения. Кроме того, взаимоотношения человека и природы являлись краеугольным элементом исповедуемой писателем концепции бытия. Одним из приемов живописи, который демонстрирует внимательное отношение Л.Н. Толстого к окружающему миру, служит отображение **взаимосвязи цветовых переходов**, включающее в себя передачу нюансных цветов и цветоцветовых рефлексов. Последние подразумевают как уже упомянутое выше взаимное отражение цветов, так и присутствие оттенка общего освещения, которое играет в живописи объединяющую роль. Хотя Л.Н. Толстой сравнительно



редко прибегает к этим средствам живописной выразительности, они позволяют писателю добиться весьма реалистичных пейзажных описаний. Например: «Светлый круг солнца, просвечивающий сквозь *молочно-белый* туман, уже поднялся довольно высоко; *серо-лиловый* горизонт постепенно расширялся <...> но также резко ограничивался обманчиво *белой* стеною тумана. Впереди нас, за срубленным лесом, открылась <...> поляна. По поляне со всех сторон расстился где *черный*, где *молочно-белый*, где *лиловый* дым костров, и странными фигурами носились *белые* слои тумана» («Рубка леса») [Толстой 1978–1985, II, 62–63]. Детализация оттенков и особенно настойчивое повторение белого цвета служат не только для визуального контрастного и гармоничного отражения действительности, они помогают актуализировать туман как отдельную, динамичную структуру, прочерчивающую грани между уже зримым и еще отчасти скрытым пространством, таящим в себе неизвестность и потенциальную опасность.

В целом можно сказать, что в некоторых случаях Л.Н. Толстой использует цвет как самостоятельный и даже самодостаточный инструмент визуализации смысла. Примечательно, что в чем-то схожее понимание автономной значимости цвета будет впоследствии высказано художниками русского авангарда. В этой связи целесообразно упомянуть работы некоторых литературоведов и теоретиков искусства, обнаруживающих в произведениях Л.Н. Толстого мотивы и идеи, которые, в той или иной степени, могут быть соотнесены со взглядами художников-супрематистов [Лукиянов 2008; Blank 1995; Parthé 1985]. Несомненно, данный аспект творческой индивидуальности писателя требует дальнейшего серьезного изучения.

Рассмотрим еще один пример: «*Серые* и *беловатые* камни, *желто-зеленый* мох, <...> обозначались с чрезвычайной ясностью и выпуклостью на прозрачном, *золотистом* свете восхода; зато другая сторона и лощина <...> были сыры, *мрачны* и представляли неуловимую смесь цветов: *бледно-лилового*, почти *черного*, *темно-зеленого* и *белого*. <...> на *темной лазури* горизонта, с поражающей ясностью виднелись *ярко-белые*, матовые массы *снеговых* гор с их <...> изящными *теньями* и очертаниями» («Набег») [Толстой 1978–1985, II, 11–12]. В процитированном фрагменте вербализация цветовых нюансов способствует непрерывности восприятия живописного образа, а динамические переходы теплых и холодных цветов оживляют пейзажное описание. Кроме того, визуальное противопоставление освещенных солнцем и, соответственно, хорошо просматривающихся склонов и вершин гор и остающихся во мраке ущелий имплицитно передает опасность похода. Одновременно с этим развернутая фоновая визуализация восхитительной красоты природного мира образует на уровне целостного текста смысловую оппозицию с описываемыми событиями. Можно предположить, что подобное композиционное построение выступает проводником философского мировоззрения автора, которое начало формироваться в рассматриваемый период.

Актуализацию цветовых нюансов можно наблюдать и в следующем фрагменте: «Солнце прошло половину пути и кидало сквозь раскаленный



воздух жаркие лучи на сухую землю. *Темно-синее* небо было совершенно чисто; только подошвы *снеговых* гор начинали одеваться *бело-лиловыми* облаками» («Набег») [Толстой 1978–1985, II, 16]. В данном случае Л.Н. Толстой с точностью художника придает белым облакам лиловый оттенок, который образуется в результате взаимодействия отсвета глубокого темного-синего неба и желто-красной части спектра прошедшего через атмосферу солнечного света.

Отметим также, что несмотря на то, что, по свидетельствам современников, писатель несколько скептически относился к пейзажу, отводя ему функцию фона картины [Фабрикант 1929, 319], пейзажные описания в толстовской прозе иногда играют не менее значимую роль, чем действующие лица произведения. В этой связи можно упомянуть завершающую XII часть рассказа «Набег», в которой насыщенный свето-теневыми и цветовыми контрастами пейзаж является важнейшим и неотъемлемым смысловым и композиционным элементом финала произведения.

Выводы

Выполненное исследование свидетельствует о том, что взаимодействие между литературой и живописью ощутимо присутствует в нарративе ранней кавказской прозы Л.Н. Толстого. Оно реализуется путем использования приемов и принципов живописи и служит для создания вербальных образов, обладающих эффектами визуальной передачи как эксплицитно выраженных, так и сопутствующих, коннотативных смыслов.

Основными привлекаемыми из живописи средствами художественной визуальности являются: 1) цветопись, т.е. непосредственная словесная актуализация хроматических и ахроматических цветов и их основных характеристик; 2) ахроматические и цветовые контрасты; 3) использование повторов цвета как средства с достижения визуальной и смысловой гармонии; 4) отображение взаимосвязи цветовых переходов, подразумевающее передачу нюансных цветов и цветоцветовых рефлексов.

Наиболее часто писатель обращается к первым трем приемам, которые служат для визуализации как действующих лиц, так и фона произведений. Приемы отображения взаимосвязи цветовых переходов, перечисленные в последнем пункте, встречаются гораздо реже и обычно используются для создания пейзажных описаний. Употребляемая автором колоративная лексика чаще соотносится с человеком, чем с окружающим его внешним миром, что в целом согласуется с композиционной антропоцентрической направленностью толстовской прозы.

В целом избираемые Л.Н. Толстым живописные средства позволяют избежать чрезмерной эстетизации образов и способствуют преимущественно реалистическому отображению описываемых персонажей, событий и окружающего мира.

Наряду с этим, как и на полотнах мастеров живописи, цвета и контрасты служат не только для отображения сюжета произведения, они вы-



ступают выразителями философских взглядов и мировосприятия автора и играют существенную роль в композиционном строении ранних кавказских произведений Л.Н. Толстого.

В заключение целесообразно добавить, что взаимодействие искусств является важной, но еще недостаточно изученной составляющей произведений писателя, которая представляет особенный интерес в аспекте активации его авторского стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В.В. Эстетическое значение цвета в восточно-христианском искусстве // Вопросы истории и теории эстетики. М.: Изд-во МГУ, 1975. С. 129–145.
2. Виноградов В.В. О языке Толстого (50–60-е годы) // Литературное наследство. Т. 35–36. М.: Журнально-газетное объединение, 1939. С. 117–220.
3. Галанов Б.Е. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь. М.: Советский писатель, 1974. 343 с.
4. Гусев Н.Н. Два года с Л.Н. Толстым. М.: Художественная литература, 1973. 485 с.
5. Лукьянов Е.А. К истокам первых супрематических «Квадратов» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 2. С. 272–275.
6. Масолова Е.А. Ахроматические колоративы в поздней художественной прозе Л. Толстого: семантика и функции // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 4. С. 193–214.
7. Масолова Е.А. Семантика колоративов в повествовании Л. Толстого («Смерть Ивана Ильича», «Крейцера соната», «Дьявол») // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15. № 1. С. 55–67.
8. Мехтиев В.Г. Словесные повторы в романе «Война и мир» // Новый филологический вестник. 2019. № 4(51). С. 146–153.
9. Мурьянов М.Ф. К интерпретации старославянских цветообозначений // Вопросы языкознания. 1978. № 5. С. 93–109.
10. Нагина К.А. Символическая многомерность сада в повести Л. Толстого «Казак» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. Т. 64. № 10. С. 111–115.
11. Семенов Л.П. Лермонтов и Лев Толстой. М.: Типография В.М. Саблина. 1914. 464 с.
12. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. М.: Художественная литература, 1978–1985.
13. Трубецкой Е. Умозрение в красках. Три очерка о русской иконе. Paris: YMCA-PRESS. 1965. 163 с.
14. Труфанова М.И. Функции цвета в словесных портретах Л. Толстого и Д. Голсуорси (на примере произведений «Анна Каренина» и «Сага о Форсайтах») // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2019. № 2. С. 71–78.
15. Фабрикант М. Толстой и изобразительные искусства: (Контур проблемы)



мы) // Эстетика Льва Толстого: сборник статей / Под ред. П.Н. Сакулина. М.: ГАХН, 1929. С. 309–324.

16. Флоренский П.А. Иконостас. М.: АСТ, 2003. 208 с.

17. Хайнади З. Живописание словом. О поэтической функции визуального изображения в творчестве Л. Толстого // Вопросы литературы. 2010. № 6. С. 359–377.

18. Bakhtin M. Problems of Dostoevsky's Poetics. Minnesota: University of Minnesota Press, 1984. 333 p.

19. Blank K. Lev Tolstoy's Suprematist Icon-Painting // *Elementa: Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics*. 1995. Vol. 2. № 1. P. 67–81.

20. Danaher D.S. Tolstoy's Use of Light and Dark Imagery in The Death of Ivan Il'ich // *Slavic and East European Journal*. 1995. Vol. 39. № 2. P. 227–240.

21. Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington & London: Indiana University Press, 1976. 354 p.

22. Elleström L. The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations // *Beyond Media Borders*. Vol. 1. Cham: Palgrave Macmillan, 2021. P. 3–91.

23. Gatrall J.J.A. Tolstoy, Ge, and Two Pilates. A Tale of the Interarts // *From Realism to the Silver Age: New Studies in Russian Artistic Culture: Essays in Honor of Elizabeth Kridl Valkenier*. DeKalb, Illinois: NIU Press, 2014. P. 79–93.

24. Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne // *Dialog der Texte*. Ed. by W. Schmid and W.-D. Stempel. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1983. P. 291–360.

25. Luttrell M.H. Color, Line, and Narrative: Visual Art Techniques in Lev Tolstoy's Fiction. PhD Thesis. University of Kansas, 2019. 163 p.

26. Mandelker A. A Painted Lady: Ekphrasis in Anna Karenina // *Comparative Literature*. 1991. Vol. 43. № 1. P. 1–19.

27. Mandelker A. Framing Anna Karenina: Tolstoy, the Woman Question, and the Victorian Novel. Ohio: Ohio State University Press, 1993. 241 p.

28. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. London & New York: McGraw-Hill, 1964. 359 p.

29. Milkova S. Ekphrasis and the Frame: on Paintings in Gogol, Tolstoy, and Dostoevsky // *Word & Image*. 2016. Vol. 32. № 2. P. 153–162.

30. Parthé K. Tolstoy and the Geometry of Fear // *Modern Language Studies*. 1985. Vol. 15. № 4. P. 80–94.

31. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. 2005. № 6. P. 43–64.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Blank K. Lev Tolstoy's Suprematist Icon-Painting. *Elementa: Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics*, 1995, vol. 2, no. 1, pp. 67–81. (In En-



glish).

2. Danaher D.S. Tolstoy's Use of Light and Dark Imagery in The Death of Ivan Il'ich. *Slavic and East European Journal*, 1995, vol. 39, no. 2, pp. 227–240. (In English).

3. Khaynadi Z. Zhivopisaniye slovom. O poeticheskoy funktsii vizual'nogo izobrazheniya v tvorchestve L. Tolstogo [Painting with a Word. On the Poetic Function of Visual Image in the Work of L. Tolstoy]. *Voprosy literatury*, 2010, no. 6, pp. 359–377. (In Russian).

4. Luk'yanov E.A. K istokam pervykh suprematicheskikh "Kvadratov" [To the Origins of the First Suprematist "Squares"]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 2008, no. 2, pp. 272–275. (In Russian).

5. Mandelker A. A Painted Lady: Ekphrasis in Anna Karenina. *Comparative Literature*, 1991, vol. 43, no. 1, pp. 1–19. (In English).

6. Masolova E.A. Semantika kolorativov v povestvovanii L. Tolstogo ("Smert' Ivana Il'icha", "Kreytserova sonata", "D'yavol") [The Semantics of Coloratives in Tolstoy's Narratives ("The Death of Ivan Ilyich", "The Kreutzer Sonata", "The Devil")]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2017, vol. 15, no. 1, pp. 55–67. (In Russian).

7. Masolova E.A. Akhromaticheskiye kolorativy v pozdney khudozhestvennoy proze L. Tolstogo: semantika i funktsii [Achromatic Coloratives in Leo Tolstoy's Late Artistic Prose: Semantics and Functions]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 193–214. (In Russian).

8. Mekhtiev V.G. Slovesnyye povtory v romane "Voyna i mir" [Lexical Repetitions in the Novel "War and Peace"]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2019, no. 4(51), pp. 146–153. (In Russian).

9. Milkova S. Ekphrasis and the Frame: on Paintings in Gogol, Tolstoy, and Dostoevsky. *Word & Image*, 2016, vol. 32, no. 2, pp. 153–162. (In English).

10. Muryanov M.F. K interpretatsii staroslavjanskikh tsvetooznacheniy [On the Interpretation of Old Slavonic Color Designations]. *Voprosy yazykoznavaniya*, 1978, no. 5, pp. 93–109. (In Russian).

11. Nagina K.A. Simvolicheskaya mnogomernost' sada v povesti L. Tolstogo "Kazaki" [Symbolic Dimensionality of a Garden in the Story by L. Tolstoy "The Cossacks"]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2011, vol. 64, no. 10, pp. 111–115. (In Russian).

12. Parthé K. Tolstoy and the Geometry of Fear. *Modern Language Studies*, 1985, vol. 15, no. 4, pp. 80–94. (In English).

13. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2005, no. 6, pp. 43–64. (In English).

14. Trufanova M.I. Funktsii tsveta v slovesnykh portretakh L. Tolstogo i D. Golsuorsi (na primere proizvedeniy "Anna Karenina" i "Saga o Forsaytakh"). [Colour Functions in Verbal Portraits by L. Tolstoy and J. Galsworthy (on the Example of "Anna Karenina" and "The Forsyte Saga")]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblasnogo universiteta. Seriya: Russkaya Filologiya*, 2019, no. 2, pp. 71–78. (In Russian).



(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

15. Bychkov V.V. Esteticheskoye znachenije tsveta v vostochno-khristianskom iskusstve [Aesthetic Value of the Color in the Eastern Christian Art]. *Voprosy istorii i teorii estetiki* [Issues of History and Theory of Aesthetics]. Moscow, Moscow State University Publ., 1975, pp. 129–145. (In Russian).

16. Elleström L. The Modalities of Media II: An Expanded model for Understanding Intermedial Relations. *Beyond Media Borders*, Vol. 1. Cham, Palgrave Macmillan, 2021, pp. 3–91. (In English).

17. Fabrikant M. Tolstoy i izobrazitel'nyye iskusstva: (Kontury problemy) [Tolstoy and the Fine Arts: (Contours of the Problem)]. Sakulin P.N. (ed.). *Estetika L'va Tolstogo: Sbornik statey* [Aesthetics of Leo Tolstoy: Collection of Articles]. Moscow, Gosudarstvennaya Akademiya khudozhestvennykh nauk Publ., 1929, pp. 309–324. (In Russian).

18. Gatrall J.J.A. Tolstoy, Ge, and Two Pilates. A Tale of the Interarts. *From Realism to the Silver Age: New Studies in Russian Artistic Culture: Essays in Honor of Elizabeth Kridl Valkenier*. DeKalb, Illinois, NIU Press, 2014, pp. 79–93. (In English).

19. Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne. Schmid W., Stempel W.-D. (Eds.). *Dialog der Texte*. Wien, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1983, pp. 291–360. (In German).

20. Vinogradov V.V. O yazyke Tolstogo (50-60-e gody) [About the Language of Tolstoy (1850-60s)]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 35–36. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoye obyedineniye Publ., 1939, pp. 117–220. (In Russian).

(Monographs)

21. Bakhtin M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1984. 333 p. (Translated from Russian into English).

22. Eco U. *A theory of semiotics*. Bloomington & London, Indiana University Press, 1976. 354 p. (In English).

23. Florensky P.A. *Ikonostas* [The Iconostasis]. Moscow, AST Publ., 2003, 208 p. (In Russian).

24. Galanov B.E. *Zhivopis' slovom. Portret. Peyzazh. Veshch'* [Painting with a Word. Portrait. Landscape. Thing]. Moscow, Sovetskiy Pisatel' Publ., 1974. 343 p. (In Russian).

25. Mandelker A. *Framing Anna Karenina: Tolstoy, the woman question, and the Victorian novel*. Ohio, Ohio State University Press, 1993. 241 p. (In English).

26. McLuhan M. *Understanding media: The extensions of man*. London & New York: McGraw-Hill, 1964. 359 p. (In English).

27. Semenov L.P. *Lermontov i Lev Tolstoy* [Lermontov and Leo Tolstoy]. Moscow, Tipografiya V.M. Sablina Publ., 1914. 464 p. (In Russian).

28. Trubetskoy E. *Umozreniye v kraskakh. Tri ocherka o russkoy ikone* [Speculation in Colors. Three Essays on the Russian Icon]. Paris, YMCA-PRESS, 1965. 163 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

29. Luttrell M.H. *Color, Line, and Narrative: Visual Art Techniques in Lev Tolstoy's Fiction*. PhD Thesis. University of Kansas, 2019. 163 p. (In English).

Соловьева Евгения Анатольевна, Южный федеральный университет.

Кандидат филологических наук, преподаватель кафедры романской филологии Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации. Научные интересы: когнитивная лингвистика, корпусная лингвистика, теория перевода, русская литература XIX в.

E-mail: e_rossignol@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-8796-6059

Evgeniya A. Solovyeva, Southern Federal University.

Candidate of Philology, Lecturer at the Department of Romance Philology, Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication. Research interests: cognitive linguistics, corpus linguistics, translation theory, Russian literature of the 19th century.

E-mail: e_rossignol@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-8796-6059

DOI 10.54770/20729316-2022-4-135

O.V. Fedunina (Moscow)

V.P. BURENIN AND HIS LITERARY-CRITICAL STRATEGY AT THE TURN OF THE 19th – 20th CENTURIES: POLEMIC WITH “NEW ART” (NOTES ON THE PROBLEM)

Abstract. The article is devoted to the examination of the strategy of the famous literary critic of conservative stream Victor Petrovich Burenin (1841–1926) during his cooperation with the newspaper “Novoye Vremya” (New Times), published by A.S. Suvorin. The material for the study of the chief techniques used by Burenin and his position in relation to the “new art” of the turn of the 19th – 20th centuries is offered to consider the polemic which centered around D.S. Merezhkovsky’s public lecture “On the Reasons for the Decline and the New Trends in Contemporary Russian Literature”, published as a boo; in 1893. Typologization, including the grouping of the object of criticism into a series of names which in Burenin’s texts already have a certain semantic field assigned to them (for example, he compared Merezhkovsky to S.Ya. Nadson with his “claims” to be a “genius”, beyond the reach of both authors for him), are among the methods typical of Burenin’s strategy. This analysis of the polemical remarks (with the participation of another key contributor, Akim Volynsky) enables us to see a point of convergence that seems impossible for the opponents: the goal of the “truthfulness” of art, understood, however, in quite different ways by Burenin and his “cynical realism” and by Merezhkovsky. At the same time, in this context, an unexpected similarity emerges in their confrontation as spokesmen of different aesthetic positions. The presented review offers an insight into the participants of the polemic, not only in their own remarks, but also in their mutual reflections, which offers a broader perception of their positions.

Key words: literary criticism; critical method; cynical realism; symbolism; “Novoye Vremya”; V.P. Burenin; A.S. Suvorin; D.S. Merezhkovsky; A.L. Volynsky.

О.В. Федунина (Москва)

В.П. Буренин и его литературно-критическая стратегия на рубеже XIX–XX вв.: полемика с «новым искусством» (заметки к теме)

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению стратегии известного литературного критика консервативного направления Виктора Петровича Буренина (1841–1926) в период его сотрудничества с издаваемой А.С. Сувориным газетой «Новое время». В качестве материала для исследования основных приемов, используемых Бурениным, и его позиции по отношению к «новому искусству» рубежа XIX–XX вв., предлагается рассмотреть полемику, которая развернулась вокруг вышедшей отдельным изданием в 1893 г. публичной лекции Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». В число характерных для стратегии Буренина приемов входят типологизация,



встраивание объекта критики в ряд имен, за которыми в текстах Буренина уже закреплена определенное семантическое поле (так, Мережковский сравнивается с С.Я. Надсоном с его «претензиями» на недостижимую для обоих авторов роль «гениев»). Представленный анализ полемических реплик (с включением еще одного важного участника – Акимы Вольнского) позволяет увидеть, на первый взгляд, невозможную для оппонентов точку схождения: установка на «правдивость» искусства, понимаемая, однако, Бурениным с его «циническим реализмом» и Мережковским совершенно по-разному. В то же время, в таком контексте в их противостоянии как выразителей разных эстетических позиций намечается и неожиданное сходство. Представленный обзор, кроме того, показывает участников полемики не только в их собственных репликах, но и во взаимных отражениях, что дает возможность более объемного восприятия их позиций.

Ключевые слова: литературная критика; критический метод; цинический реализм; символизм; «Новое время»; В.П. Буренин; А.С. Суворин; Д.С. Мережковский; А.Л. Вольнский.

The main objective of this article is to present a brief overview of the polemical strategy of Victor Petrovich Burenin (1841–1926), allowing us to clarify his not so unequivocal, as it may seem, role in the literary process of the turn of the 19th and 20th centuries (on the controversy of Burenin’s reputation as a literary critic, see, e.g.: [Фатеев 2021]). By the early 1890s, Burenin was a well-known professional critic with an already well-established certain reputation, and from the second half of the 1870s he was perceived as the mouthpiece of the newspaper “Novoe Vremya”. Since February 1876 “Novoe Vremya” was published by Alexei Sergeevich Suvorin (1834–1912), an interesting figure in his own way: journalist, writer, literary and theatrical critic, finally, the first and only Russian newspaper magnate, the creator of a genuine publishing empire, which also included the illustrated supplement to “Novoe Vremya”, the “Historical Bulletin” and the “Zemledelcheskaya Gazeta” [Agricultural Newspaper], a book publishing house with the series “Road Library” and “Cheap Library” and even its own theater, the previews of which were always given in the advertising pages of “Novoe Vremya”.

The evolution of the readership’s perception of this periodical fully mirrors the ambiguous reputation of Burenin himself as an editorial staffer and its “face”: from a print organ that disregards authority and is open to all new trends in literature and art [Баршт 2017, 174], to their total rejection and consistently derogatory assessments on the pages of the newspaper. By the turn of the century, “to be printed by Suvorin in the eyes of the ‘liberal’ public meant losing face” [Bogomolov 2018, 21]. Summarizing the evaluations given to “Novoe Vremya” in various ego-documents, criticism, journalism and also in scholarly tradition, especially in the history of Russian journalism, S.M. Sankova refers Suvorin’s newspaper to the tendency of conservative liberalism, which she understands as the ratio of two tendencies: “stability for reforms” and “reforms for stability” [Санькова 2011, 7].

In such a framework, Burenin, with his aesthetic guidelines formed as early



as the 1870s under the impact of the radical criticism of the “sixties” (V.A. Zaitsev, D.I. Pisarev, N.G. Chernyshevsky and especially M.A. Antonovich), is ambivalently perceived: on the one hand, as a subversive of all the new trends in art for the sake of preserving ossified tradition, on the other – as the author of talented parodies, whose merits were recognized even by their “heroes”. Thus, on 26 April 1899, Suvorin cites in his diary an epigram reproducing the pseudonym of A.V. Amfiteatrov (“You took your surname / an Old Gentleman; / It would have been better / to call yourself a Russian boor”), and notes: “Burenin seems to have a whole volume of such inscriptions for portraits. Chekhov collected them long ago in a special notebook” [Суворин 2015, 233–234].

Art for Burenin should only serve as a complete and vivid reflection of life, and as long as modern society is saturated with cynicism, the most adequate artistic method for its depiction will, in the critic’s opinion, be *cynical realism*. In this vein, Burenin defines the way forward for the development of art as follows: “...I feel that art in its present course must aspire to cynical realism, that this aspiration is a new move away from the aesthetic realism that has prevailed hitherto and has already completed its circle.” [Z. [Буренин В.П.] 1872, 1] The tasks of such art, according to Burenin, are a “sober and truthful” understanding of life, as well as the arousal of disgust in the reader to the “ugly facts” of reality through a premeditatedly realistic depiction of them.

This aesthetic program was in tune with the aspirations of the paper’s publisher, A.S. Suvorin, aptly dubbed by I. Solovyova and V. Shitova “the genius of everyday awareness” [Соловьева, Шитова 2017, 36]. S.M. Sankova also remarks a direct dependence of the commercial success of “Novoye Vremya” on its target audience [Санькова 2011, 25]. I.B. Ignatova, examining in detail Burenin’s critical method in her dissertation, speaks directly about the innovative nature of the denoted strategy: “The foregrounding in Burenin’s aesthetics of the category of ‘average talent’ and the substantiation of the principles of literature addressed to the ‘average’, ‘mass’ reader is a phenomenon of innovation in the history of Russian literary criticism. It was in Burenin’s criticism that ‘mass literature’ was recognized not only as a fact of the literary process, but also as a necessary link in the communicative chain author – text – reader...” [Игнатова 2010, 116]. But, as K.A. Barsht notes, this innovation by Burenin sounded “a heavy dissonance” in the climate of the Silver Age, “infatuated with the philosophical searches of the Symbolists” [Баршт 2021, 116].

Hence the fundamental incapacity to accept symbolism as a “new art,” which is “more valuable than reality precisely because the aesthetic is more vividly expressed in it,” [Милиц 1980, 103] with the artist carrying out a very special mission. The position which Burenin as a leading “modern” critic demonstrated in his “Critical Essays” and feuilletons (at times in a most crude and over-the-counter form) was fully reflected in the discussion of D.S. Merezhkovsky’s lecture “On the Reasons for the Decline and the New Trends in Contemporary Russian Literature” which was published as a single book in 1893. Let us take a closer look at the “rejoinders” of the participants in this polemic, which reflect not only their positions and their fundamentally different views on the tasks



of literature and criticism, but also their distinctive “rhetoric”. In addition, in the polemic surrounding the work of Merezhkovsky, who even in the 1900s remained, along with M. Gorky and L. Andreev, one of Burenin the critic’s favorite targets, the seemingly impossible points of convergence between the opponents are surprisingly exposed.

Concluding that criticism in relation to literature “has always been a force contra-scientific and contra-artistic” [Мережковский 1893, 25], Merezhkovsky mentions Burenin in the same row as the Narodnic critics M.A. Protopopov, A.M. Skabichevsky, and the “young dead man” A.L. Volynsky. It is noteworthy that even in this unfavorable context Burenin is by no means denied “some artistic talent” and “frank lyrical pathos”. But they go to waste, according to Merezhkovsky, because of “a striking lack of a sense of literary morality” [Мережковский 1893, 31], which does not allow the critic to judge a work of art impartially. The resulting reputation of Burenin, according to Merezhkovsky, fully captures the decline of his contemporary literature and criticism: “The literary immorality of Mr. Burenin. Burenin, who has safely celebrated his jubilee, feels on top of fame, with whom everyone, little by little, has been reconciled and whom many are even afraid, is a very significant phenomenon for our current newspaper and journal mores” [Мережковский 1893, 31–32]. A.L. Volynsky, in whom Merezhkovsky welcomed a spark of “fruitful mystical fire” [Мережковский 1893, 33], muted, however, by “senile, premature impotence” [Мережковский 1893, 32], noted with ironic regret that Merezhkovsky “killed” Burenin the critic with his speech: “I sincerely feel sorry for Burenin. I sincerely pity Burenin and the critic Burenin: “I sincerely pity Burenin. He was so passionately drumming on the heads of some mediocre writers, he covered his own critical scalpel with glory, and suddenly Merezhkovsky came, spat, blew – and there was nothing, an empty place. <...> But here came Merezhkovsky, swung and struck, and Burenin the critic died. What was left was an amusing feuilletonist, a cheerful versifier, a vaudeville buffoon with very funny, but always indecent gestures, an unbridled figurante, a dashing horseman, a shameless magician, but Burenin the critic was gone” [Вольнский / Volynskiy 1896, 766]. On Volynsky’s complex relations and polemic with Merezhkovsky, see [Толстая 2013], ch. 5 “On Two Fronts: Against the Decadents and Naturalists”.

This was hardly true, however, since Burenin’s reply in the 22nd January 1893 issue of “Novoye Vremya” was an impetus for the critic to articulate his aesthetic views and his role in the literary-critical field more clearly. Thus, E.A. Andrushchenko notes that this feuilleton contains a quite serious, no longer masked parodist account of the author’s views on the role of satire [Андрущенко 2017, 77–78]. In general, Merezhkovsky anticipated the eventual reaction of Burenin to his work. In a letter to Suvorin in the autumn of 1892, he wrote bluntly: “...my article is quite sincere and bona fide, although Burenin will not like it, and even will not like it very much” [Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус 2018, 31]. In fact, Burenin’s response essay shows the consistent use of all the usual tools so common to him, in the words of A.A. Blok, as “the



coryphaeus of newspaper profanity” [Блок 2003, 189]. Such critical techniques include typologization, the integration of the object of criticism in a series of names, for which in Burenin’s texts a certain semantic field is already fixed: “If we turn from the form of Mr. Merezhkovsky’s article to its content, we should say in general that this is the pretentious chatter of a literary adolescent who wants to say much and about much, but what and what exactly – he himself can not give himself a clear report. <...> He has entered the field of poetry as the successor to the “prematurely departed” Nadson. This prematurely departed Nadson condescendingly, “going to his grave,” blessed Mr. Merezhkovsky, and promptly declared in a Jewish newspaper that Mr. Merezhkovsky surpassed even him, Nadson, ‘in epic genre’” [Буренин 2001, 36–37] (first published: *Novoe Vremya*, 1893, no. 6070, 22 January (12 February), pp. 2–3). The reference here to the story, memorable to many readers, of Burenin “poisoning” a dying poet is not accidental: both Nadson and Merezhkovsky embody the type that the critic organically detests, of which he wrote in his feuilleton “A Poet’s Lesson” about Nadson: “...the little poets boldly imagine that they are big poets, and consider it their obligation to present themselves before the gaze of readers with all kinds of trifles that come out from under their prolific feathers.” [Граф Алексис Жасминов [Буренин В.П.] 1886, 2] However, even with Nadson it was far from that simple; the mechanism of mythologizing this debate, including its protagonists, is examined in detail in A.I. Reitblat’s work [Рейтблат 2005, 154–166].

Another favorite Bureninian trick is caustic mockery hidden beneath condescending praise: “...Mr. Merezhkovsky’s prose is positively better than his poetry. <...> In prose, Mr. Merezhkovsky lavishes images, comparisons, analogies, dresses up his rather wretched thoughts, like the Moscow young ladies of Griboyedov’s time, with “taffeta, velvet and haze”...” [Буренин 2001, 36] In a trusting dialogue with the reader it is convenient to tell about the artistic inferiority of the opponent: “...in this poem, however, there is something from cadet or grammar school, something that recalls the feelings and thoughts of an undergrad, or the cold and powerless tension of a literary impotent, obsessed with doggy old age” [Буренин 2001, 38], as well as presenting himself as a “benefactor” who “tried to wean him from idle verse-mongering” [Буренин 2001, 40].

It is important to identify this toolkit, which by the time of the polemic we are considering has become something of a cliché recognizable to readers, because it is the most immediate, verbally expressed part of the strategy that Burenin has been developing and successfully applying in his critical writings for many years. Satire directed at the object of critical reception is one of the most crucial elements, as the author himself explicitly states in the finale of his response to Merezhkovsky’s work: “I have the courage to think that it is in these days of literary decline that critical and satirical laughter is needed even more pompous criticism, which pretends to be philosophical and serious, but in fact turns out to be only amusing and peperistic” [Буренин 2001, 41].

These are the techniques that allow us to influence the formation of a certain



opinion in the reader with greater effectiveness. The “amusing feuilletonist” and “cheerful versifier,” about whom Volynsky writes, in the author’s own opinion is only a mask under which the fighter for cleansing literature from falsehood is hiding: “... I declare once and for all: not only in talent, but also in genius, no matter what field he belongs to, I respect and honor only what I find true, and all that I find false, I persecute as much as I can, have always persecuted and will persecute, even if whole choirs of angry fools would shout against me. In this persecution of falsehood, in whatever and in whomever it manifests itself, is the essence of my critical and satirical activity. And I dare to think that if I was sometimes wrong, at least not without energy and not without some feasible benefit worked in this direction...” [Буренин 1895, 2], sums up Burenin several years later.

But is this not a hidden pipeline back to Merezhkovsky, who wrote that “the highest moral significance of art is not at all in its touching moral tendencies, but in the unselfish, incorruptible truthfulness of the artist, in his fearless sincerity” [Мережковский 1893, 29]? What is common and key for both opponents, who seem to have joined in an irreconcilable polemic, is the truth as an aesthetic category. It is a different matter that Merezhkovsky and Burenin have very different understandings of this, and the “ardent mysticism” of the former does not correspond at all to the program of the latter. It is curious that in his 1913 review of Russian literature Ivanov-Razumnik noted the congruence of “two critical poles” – Burenin and Anton Krainy (i.e. Z.N. Gippius) in their views on present-day literature as “empty and worthless” [Иванов-Разумник 1913, 51]. Thus, the obvious, at first glance, polarity of judgments and mutual evaluations apparently requires a more subtle gradation in the study, and the material suggested for analysis allows us to see how competitors in one of the vivid literary polemics of the turn of the 19th – 20th centuries are presented in their own texts and in the reception of their opponents.

Translated by Alexander Markov.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Андрущенко Е.А. «Вместо листьев [...] копченые селедки»: ранний символизм в публикациях «Нового времени» // Prasa w rosyjskim procesie historycznoliterackim = The Press in the Russian Historical-Literary Process / red. J. Piotrowska, F. Winokurow. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej, Uniwersytet Warszawski, 2017. P. 73–84.
2. Баршт К.А. Литературно-эстетические взгляды В.П. Буренина и художественные принципы Пролеткульта // Русская литература и журналистика в предреволюционную эпоху: формы взаимодействия и методология анализа. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 204–217.
3. Баршт К.А. «Цинический реализм» В. Буренина как претекст «реализма в высшем смысле» Ф. Достоевского // Вопросы литературы. 2017. № 6. С. 165–190.
4. Блок А.А. Валерий Брюсов. ΣΤΕΦΑΝΟΣ. ВЕНОК. Стихи 1903–1905 гг. К-во «Скорпион». Москва 1906 г. Ц. 2 рубля. <Вторая рецензия> // Блок А.А. Полное

собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 7. М.: Наука, 2003. С. 189–190.

5. Богомолов Н.А. Письма З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковского к А.С. Суворину // Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус / сост. Н.А. Богомолов и М.М. Павлова, отв. ред. О.А. Коростелев. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 17–25.
6. Буренин В.П. Критические очерки // Д.С. Мережковский: pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников: антология. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. С. 35–41.
7. Буренин В. Приятельские разговоры // Новое время. 1895. № 6868. 14 (26) апреля. С. 2.
8. Волынский А.Л. О причинах упадка русской критики // Волынский А.Л. Русские критики. Литературные очерки. СПб.: Тип. М. Меркушева (бывш. Н. Лебедева), 1896. С. 751–772.
9. Граф Алексис Жасминов [Буренин В.П.]. Урок стихотворцу // Новое время. 2-е изд. 1886. 18 (30) июня. С. 2.
10. Иванов-Разумник Р.В. Русская литература в 1912 году // Заветы. 1913. № 1. С. 51–67.
11. Игнатова И.Б. Литературно-критическая деятельность В.П. Буренина: генезис, эволюция, критический метод: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2010. 341 с.
12. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб.: Типо-Литография Б.М. Вольфа, 1893. 192 с.
13. Минц З.Г. Блок и русский символизм // Александр Блок: новые материалы и исследования. Кн. 1. М.: Наука, 1980. С. 98–172.
14. Рейтблат А.И. Буренин и Надсон: как конструируется миф // Новое литературное обозрение. 2005. № 5(75). С. 154–166.
15. Санькова С.М. Два лица «Нового времени». А.С. Суворин и М.О. Меньшиков в зеркале историографии. Орел: Госуниверситет-УНПК, 2011. 224 с.
16. Соловьева И., Шитова В. А.С. Суворин: портрет на фоне газеты. М.: Навона, 2017. 128 с.
17. Суворин А.С. Дневник. М.: Книжный клуб Книгобек, 2015. 496 с.
18. Толстая Е. Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2013. 632 с.
19. Фатеев В.А. Два лика «цинического реалиста» В.П. Буренина // Словесность и история. 2021. № 4. С. 36–58.
20. Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус / Сост. Н.А. Богомолов и М.М. Павлова; отв. ред. О.А. Коростелев. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 896 с.
21. Z. [Буренин В.П.] Журналистика // Санкт-Петербургские ведомости. 1872. № 999. 12 августа. С. 1.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Barsht K.A. “Tsinicheskiiy realism” V. Burenina kak pretekst “realizma v vysshem smysle” F. Dostoyevskogo [“Cynical Realism” of V. Burenin as a Pretext of “Real-



ism in the Highest Sense” of F. Dostoevsky]. *Voprosy literatury*, 2017, no. 6, pp. 165–190. (In Russian).

2. Fateyev V.A. Dva lika “tsinicheskogo realista” V.P. Burenina [Two Faces of the “Cynical Realist” V.P. Burenin]. *Slovesnost’ i istoriya*, 2021, no. 4, pp. 36–58. (In Russian).

3. Reytblat A.I. Burenin i Nadson: kak konstruiruyetsya mif [Burenin and Nadson: How a Myth is Constructed]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2005, no. 5(75), pp. 154–166. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Andrushchenko E.A. “Vmesto list’yev [...] kopchenyye seledki”: ranniy simbolizm v publikatsiyakh “Novogo vremeni” [“Instead of leaves [...] Smoked Herrings”]: Early Symbolism in the Publications of Novoe Vremya]. Piotrowska J., Winokurov F. (eds.). *Prasa w rosyjskim procesie historicalcznoliterackim* [The Press in the Russian Historical-Literary Process]. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej, Uniwersytet Warszawski, 2017, pp. 73–84. (In Russian).

5. Barsht K.A. Literaturno-estetieskiye vzglyady V.P. Burenina i khudozhestvennyye printsiipy Proletkul’ta [Literary and Aesthetic Views of V.P. Burenin and Artistic Principles of the Proletkult (in Russian)]. *Russkaya literatura i zhurnalistika v predrevolyutsionnuyu epokhu: formy vzaimodeystviya i metodologiya analiza* [Russian Literature and Journalism in the Pre-revolutionary Era: Forms of Interaction and Methodology of Analysis]. Moscow, IWL RAS Publ., 2021, pp. 204–217. (In Russian).

6. Bogomolov N.A. Pis’mo Z.N. Gippius i D.S. Merezhkovskogo k A.S. Suvorinu [Letters of Z.N. Gippius and D.S. Merezhkovsky to A.S. Suvorin]. Bogomolov N.A., Pavlova M.M. (comp.), Korostelev O.A. (ed.). *Epistolyarnoye naslediye Z.N. Gippius* [Epistolary Heritage of Z.N. Gippius]. Moscow, IWL RAS Publ., 2018, pp. 17–25. (In Russian).

7. Mints Z.G. Blok i russkiy simbolizm [Blok and Russian Symbolism]. *Aleksandr Blok: novyye materialy i issledovaniya* [Alexander Blok: New Materials and Research]. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 98–172. (In Russian).

(Monographs)

8. Bogomolov N.A., Pavlova M.M. (comp.), Korostelev O.A. (ed.). *Epistolyarnoye naslediye Z.N. Gippius* [Epistolary Heritage of Z.N. Gippius]. Moscow, IWL RAS Publ., 2018. 896 p. (In Russian).

9. San’kova S.M. *Dva litsa “Novogo vremeni”. A.S. Suvorin i M.O. Men’shikov v zerkale istoriografii* [Two Faces of the “Novoye Vremya”. A.S. Suvorin and M.O. Men’shikov in the Mirror of Historiography]. Orel, Gosuniversitet-UNPK Publ., 2011. 224 p. (In Russian).

10. Solov’yeva I., Shitova V. *A.S. Suvorin: portret na fone gazety* [A.S. Suvorin: Portrait on the Background of a Newspaper]. Moscow, Navona Publ., 2017. 128 p. (In Russian).



11. Tolstaya E. *Bednyy rytsar’. Intellektual’noye stranstviye Akima Volynskogo* [Poor Knight. The Intellectual Journey of Akim Volynsky]. Moscow, Mosty kul’tury Publ., Jerusalem, Gesharim Publ., 2013. 632 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstract)

12. Ignatova I.B. *Literaturno-kriticheskaya deyatel’nost’ V.P. Burenina: genezis, evolyutsiya, kriticheskiy metod* [Literary and Critical Activity of V.P. Burenin: Genesis, Evolution, Critical Method]. PhD Thesis. Moscow, 2010. 341 p. (In Russian).

Olga V. Fedunina, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate in Philology, Senior Researcher, Department of “Literaturnoe Nasledstvo” (“Literary Heritage”). Research interests: history of Russian literature of the 19th–21st centuries, theory of literature, poetics of epic genres.

E-mail: fille.off@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-248X

Федунина Ольга Владимировна, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела «Литературное наследство». Научные интересы: история русской литературы XIX–XXI вв., теория литературы, поэтика эпических жанров.

E-mail: fille.off@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-248X

DOI 10.54770/20729316-2022-4-144

М.С. Щавлинский (Москва – Санкт-Петербург)

Н.П. КОНДАКОВ И БУНИНЫ В ЭМИГРАЦИИ

Аннотация. В статье впервые, на основе разрозненных сведений и источников, подробно анализируется отъезд из России в феврале 1920 г. Н.П. Кондакова, И.А. Бунина, В.Н. Муромцевой и Е.Н. Яценко. Эмигранты отправились на корабле «Спарта» в Стамбул, делили быт в маленькой 3-х местной каюте, после оказались в карантинном доме, ночевали в посольстве, но потом получили визы от болгарского консула и направились в Софию. Их поселили в болгарской гостинице «Континенталь». Бунин и Муромцева встретили своих друзей П.А. Нилуса и А.М. Федорова, которые знакомили их с болгарской интеллигенцией. Н.П. Кондакова и И.А. Бунина избрали (последнего – при деятельном участии Б. Пенева) в профессора Софийского университета. Однако Бунин отказался и, из-за случившихся с ним происшествий (теракт в театре Одеон на лекции П.Я. Рысса, кража медалей, книг и денег), в середине марта, вместе с В.Н. Муромцевой, уехал в Сербию, а затем в Париж по приглашению Цетлиных. Н.П. Кондаков продолжил ученую и преподавательскую деятельность в Софии, а затем в 1922 г. переехал в Прагу, где жил и работал до конца жизни (1925). В это время авторитет академика Кондакова на международном уровне возрос: Болгарская, Французская и Румынская Академии наук избрали его действительным членом (1923–1924). В 1923 г. И.А. Бунин, П.Б. Струве и А.В. Карташев всерьез обсуждали выдвижение Бунина на Нобелевскую премию и планировали привлечь Кондакова к этой кампании. После смерти Кондакова Бунин и Муромцева не забывали его и не раз упоминали в своих мемуарах. Отдельно описаны отношения с общим знакомым Буниных и Кондакова – Л.Ф. Зуровым.

Ключевые слова: И.А. Бунин; В.Н. Муромцева; Н.П. Кондаков; эмиграция; Стамбул; София; Нобелевская премия; Л.Ф. Зуров.

M.S. Shavlinsky (Moscow – St. Petersburg)

N.P. Kondakov and the Bunins in Emigration**

Abstract. In the article, for the first time, on the basis of disparate sources, information about the departure from Russia in February 1920 by N.P. Kondakova, I.A. Bunin,

* Работа выполнена в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 22–28–01340 «Полное собрание сочинений В.Н. Муромцевой-Буниной: архивное исследование, комплексное изучение, издание». Автор статьи выражает благодарность С.Н. Морозову за консультации и советы во время работы над статьей.

** The work was done at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the financial support of the RSF within the framework of the scientific project No. 22-28-01340 “The Complete Works of V.N. Muromtseva-Bunina: archival research, comprehensive study, publication”

V.N. Muromtseva and E.N. Yatsenko is given. The emigrants went on a ship «Sparta» to Istanbul, in a small cabin, settled in a quarantine house, spent the night at the embassy, but subsequently received visas from the Bulgarian consul and went to Sofia. They were settled in the Bulgarian hotel “Continental”. Bunin and Muromtseva met their friends P.A. Nilus and A.M. Fedorov, who introduced them to the Bulgarian intelligentsia. N.P. Kondakova and I.A. Bunin (with the assistance of B. Penev) were elected to the professors of Sofia University. However, Bunin refused this offer, and in connection with the incidents that happened to him (the terrorist attack at the Odeon Theater at a lecture by P.Ya. Ryss, theft of medals, books and money) in mid-March, together with V.N. Muromtseva, went to Serbia, and then to Paris at the invitation of the Tsetlins. N.P. Kondakov continued his scientific and teaching activities in Sofia, and then in 1922 he moved to Prague, where he lived and worked until the end of his life (1925). At that time, the authority of Academician Kondakov was at the highest level: Bulgarian, French and Romanian Academies of Sciences elected him to a full member (1923–1924). In 1923 I.A. Bunin, P.B. Struve and A.V. Kartashev seriously discussed Bunin’s nomination for the Nobel Prize and wanted to seek help from Kondakov. After Kondakov’s death Bunin and Muromtseva did not forget him and mentioned him more than once in their memoirs. The relationship between the Bunins and the Kondakovs and L.F. Zurov is described separately.

Key words: I.A. Bunin; V.N. Muromtseva; N.P. Kondakov; emigration; Istanbul; Sofia; Nobel Prize; L.F. Zurov.

Отношения Буниных и Н.П. Кондакова в эмиграции до сих пор не исследованы должным образом. Несмотря на большое количество источников, все сведения разрознены и требуют тщательного осмысления и верификации. В статье впервые собраны все известные факты, касающиеся дружбы и совместной эмиграции Буниных и Кондакова.

В начале февраля 1920 г. И.А. Бунин, В.Н. Муромцева, Н.П. Кондаков и Екатерина Николаевна Яценко (1890–1967) – ученица и секретарь Н.П. Кондакова [Муромцева 1930, 4; Ученые 2020, 92] – твердо решили вместе покинуть Россию. До этого они вместе работали в газете «Южное слово», искали способы для эмиграции (о более ранних встречах Кондакова и Буниных, об их совместной жизни в Одессе см.: [Щавлинский 2022а; Щавлинский 2022b]). После погрузки на корабль «Спарта» 6 февраля они получили маленькую трехместную каюту и ожидали отплытия в Стамбул (здесь и далее даты указываются по новому стилю).

Погрузка на пароход продолжалась несколько дней, корабль стоял на внешнем рейде. 8 и 9 февраля, когда пароход отчалил, Кондаков и Муромцева записывают в дневниках: «8 воскресенье. В 8 пошли в К[онстантино]поль. Тихо, покачивало слабо» [Кызласова 2018, 268]; «<9 февраля> Четвертый день на пароходе. Последний раз увидела русский берег. Заплакала. Тяжелое чувство охватило меня» [Устами Буниных 2005, С. 282]. 9-10 февраля на пароходе сильная качка, Яценко дежурит у кровати Кондакова, так как ему нездоровится, все четверо не выходят из каюты, чувствуют себя плохо, почти не пьют и испытывают жажду» [Кызласова 2018, 268].



11 февраля пароход сбился с пути и целый день шел по минному полю, однако знающий Черное море русский моряк заменил капитана («пьяницу-албанца») и провел пароход в Босфор [Устами Буниных 2005, 283–284; Бунин 2009b, 162]. 13 февраля В.Н. Муромцева записывает: «Сегодня неделя, как мы живем в нашей крохотной квартирке вчетвером <...>. Потащили нас по Босфору. В первый раз вижу Стамбул с его минаретами в снегу. Тащимся в Тузлы, где грозят нас купать». Однако в этот день и в следующий пароход не пустили в Тузлы и отправили обратно в Стамбул. При входе в город все пассажиры должны были пройти «дезинфекцию» (душ) в каменном сарае, но Бунин устроил скандал французским властям и всех четверых пропустили без этой процедуры [Кызласова 2000, 46; Устами Буниных 2005, 284; Бунин 2009b, 162–163].

Всех сошедших на берег отправляли на 15-дневный карантин. Бунина, Муромцеву, Кондакова и Яценко привезли в пригород Стамбула («в так называемые Поля Мертвых»), в грязный разваливающийся дом с разбитыми окнами – бывший в прошлом убежищем прокаженных, – где стоял «собачий холод», и эмигранты были вынуждены спать на полу. На следующий день благодаря Кондакову (жена консула вспомнила о своем кратком знакомстве с академиком) они отправились в Стамбул в бывшее русское консульство, где снова были вынуждены спать на полу. 17 февраля, отчаявшись, Бунин уже был согласен ехать в Сербию [Кызласова 2000, 46; Бунин 2009b, 163]. Однако на следующий день все четверо получили болгарские визы, еще через два дня оказались в болгарском консульстве, где к ним отнеслись очень бережно, и получили рекомендательное письмо от болгарского консула с просьбой оказывать всевозможное содействие указанным лицам в пути до Софии [Кызласова 2000, 46; Морозов 2018, 74].

Следующие дни прошли в ожидании поезда (из-за разрушений во время войны поезда ходили редко). 21 февраля эмигранты посетили храм Св. Софии, а также попали в музей, который открыли специально для них. На следующий день ужинали в гостях и вновь встретились с бывшим русским консулом [Кызласова 2000, 46]. 23 февраля погрузились в прямой поезд до Софии, где и оказались утром 25 февраля, на перроне их встретил ученик Н.П. Кондакова, историк Андрей Николаевич Грабар (1896–1990). Существует ошибочное мнение, что Кондаков, а с ним и Бунины ехали в Софию через Варну. Его впервые высказал В. Лазарев: «В 1920 г. Н.П. покидает Одессу, чтобы после кратковременного пребывания в Константинополе и Варне, осесть в Софии». [Лазарев 1925, 16]. Позднее это же мнение, подразумевая тот же источник, ретранслирует Л.С. Клейн: «Кондаков с Буниными и Яценко в густой толпе эмигрантов отбыл на французском пароходе в хорошо ему знакомый Константинополь, а оттуда через Варну в Софию» [Клейн 2014, 564]. Вероятно, эта ошибка связана с неполнотой знаний В. Лазарева об эмигрантской жизни Н.П. Кондакова. Схожую неточность об эмиграции Кондакова мы можем наблюдать в воспоминаниях В.Б. Варнеке, написанных в 1926 г.: «...судя по справочникам, Н.П. скоро переехал в Прагу» [Варнеке 2002, 111]. Однако стоит отметить, что планы



эмигрировать через Варну у Кондакова и Буниных действительно были: «25 <декабря 1919 г.> четверг <...> Записал нас двоих на Варну. Пошел к Бунину» [Кызласова 2018, 259]; «27 <декабря 1919 г.> суббота <...> явился Клименко – Русс[кая] культ[ура] переводится на Балканы, здесь конец, и жалов[ания] не будет. Но пароход нам будет в Варну даровой» [Кызласова 2018, 261]; «Получили визы на Варну и Константинополь» [Устами Буниных 2005, 264].

25 февраля Кондаков записывает в дневнике: «...первое впечатление от Софии отвратительное». Эмигрантов поселили среди множества «тифозных больных» в «мерзкий и страшный отель» «Континенталь» (на углу улиц Леге и Клементина). Гостиница была переделана болгарскими властями в русский дом, с русским управлением [Двинятина 2020, 7; Бунин 2009a, 180, 182; Кызласова 2000, 46; Морозов 2018, 74]. С. Чилингилов так характеризует атмосферу гостиницы и пребывание в ней Бунина: «...смешение возрастов, сословий, служебных и общественных положений не раз приводило к столкновениям, еще больше увеличивавшим хаос в гостинице, похожей на растревоженный улей. <...> В такую среду попал Бунин тотчас после приезда в Софию. В силу того пиетета к писательской личности, который был присущ русским интеллигентам, ему были отведены две комнаты, одна против другой, с очевидным желанием создать для него приемлемую, более домашнюю обстановку» [Двинятина 2020, 7; Чилингилов 1933, 4].

Почти сразу же после прибытия в Софию Кондакову и Бунину предложили профессорские места в Софийском университете: 28 февраля к Кондакову пришли коллеги из университета – Л.Г. Милетич и декан Б.С. Цонев. В дневнике Кондакова приводятся их слова: «Счастье для нашего университета, что такой ученый будет читать». Кондаков согласился, но сразу намекнул на повышение оклада, так как считал, что цены в Софии выше одесских. Уже утром следующего дня Кондаков начал работать и отправился в музей, где приступил к изучению фресок. 1 марта Кондаков посетил храм Св. Александра Невского, 2 марта побывал на обеде у болгарского историка-медиевиста Василя Николова Златарски (1866–1935), а уже 3 марта Милетич принес Кондакову первые деньги – 3000 левов [Кызласова 2000, 47].

М. Йованович, утверждает, что болгарские университеты стремились заполучить русских профессоров, так как «в незавидных условиях эмигрантской жизни русские преподаватели искали способ продолжить свою научную и педагогическую деятельность, а болгарские и югославские университеты в самом начале 1920-х годов вследствие войн, больших человеческих потерь и просто общественных потрясений сталкивались с нехваткой соответствующих академических кадров» [Йованович 2005, 330]. Проблема с кадрами усугублялась и тем, что при установленной оплате труда в 2218 левов, вследствие экономического кризиса в Болгарии 1919–1920 гг., болгарская профессура могла заработать больше, занимаясь частной практикой. Иностранцы специалисты запрашивали зарплату в 15–20



тысяч левов, поэтому привлечь их тоже не получилось. «Русские ученые <...> были готовы трудиться за небольшую заработную плату (все русские профессора получали по 3 тысячи левов в месяц, за исключением академиков Кондакова и Рейна, жалование которых составляло 4 тысячи левов в месяц)» [Иованович 2005, 331]. На фоне общей эмигрантской нищеты это был хороший оклад. «В то время болгарские власти предлагали кафедру в Софийском университете и известному русскому писателю И.А. Бунину, но он это предложение любезно отклонил» [Иованович 2005, 331].

По случаю праздника освобождения Болгарии 5 марта Славянское общество организовало в Софийском университете славянскую культурную встречу. Из русских эмигрантов выступали академик Н.П. Кондаков, профессор В.В. Завьялов, М.Г. Попруженко, А.Д. Агура [Петкова 2003, 374].

Тем временем Бунины проводили время в компании своих друзей – А.М. Федорова и П.А. Нилуса, эмигрировавших в Болгарию ранее. Они поспешили познакомиться Бунина со своими болгарскими приятелями – профессором и знатоком русской литературы Бояном Пеневым и его женой поэтессой Дорой Габе. Б. Пенев предложил Бунину провести его в члены Академического совета (как почетный академик петербургской Академии Наук Бунин имел право занять профессорскую кафедру в любом европейском университете) и, заручившись согласием Бунина, начал действовать [Петкова 2020, 35; Федоров 1933, 2].

Уже 23 марта газета «Варненское эхо» «сообщает, что русский писатель Иван Бунин будет назначен профессором русской литературы в Софийском университете» [Петкова 2003, 374]. 25 марта состоялось специальное заседание Академического совета, на котором Б. Пенев «прочитал доклад, выходящий далеко за рамки административного документа, мотивирующего подобное назначение. В нем биографические данные представлены весьма скупо, а акцент поставлен на интерпретации творчества русского писателя» [Петкова 2020, 35]. Бунин воспринял это известие с «восторгом и умилением» [Чилингилов 1933, 4], но отказался.

В.И. Косик так комментирует это событие: «...стоит добавить, что еще до его <Бунина> отъезда Академический совет Софийского университета по предложению профессора Бояна Пенева, знатока творчества русского писателя, дал 27 марта 1920 г. согласие на прием Ивана Бунина в качестве лектора по новой русской литературе. 1 апреля Совет министров утвердил Бунина с Никодимом Кондаковым, Завьяловым, Попруженко и Мочульским в должности преподавателя. <...> Он <Бунин> не вернулся в Софию, как обещал так много сделавшему для него Б. Пеневу, ни в мае, ни осенью» [Косик 2008, 117]. Вероятно, Бунину, как и Кондакову, предложили начать читать лекции по русской литературе еще раньше, в начале марта, до заключения контракта. Но лекции не состоялись, так как в середине марта Бунин и Муромцева уехали в Белград.

А.М. Федоров связывал отказ Бунина от профессорского места в университете и скорый отъезд с неприятностями, которые случились с писателем в начале марта. 1 марта в 10 часов утра была назначена антибольше-



вистская лекция журналиста, литератора, кадета Петра Яковлевича Рысса (1870–1948) в театре «Одеон». Бунин вечером 29 февраля, перед утренним мероприятием, сильно засиделся в гостях на приятельском ужине у известного болгарского поэта С.Д. Чилингилова, из-за чего проспал и не успел к началу лекции. Проснувшись утром, писатель получил известие, что в театре около сцены взорвалась «кадская машина». Бунин и Федоров были приглашены как почетные гости и должны были сидеть в первом ряду и, вероятно, их бы задел взрыв [Бунин 2009а, 181; Морозов 2018, 74; Федоров 1933, 2]. Помимо этого, 3 марта Бунина обокрали [Бунин 2009а, 181; Федоров 1933, 2]. По дневнику Кондакова можно установить точную дату и время инцидента: «у Бунина около 5 <часов> украли все только что полученные деньги, золотые часы, 3 золотых медали и свои <романы>» [Кызласова 2000, 48] (подробно об обстоятельствах взрыва и кражи см.: [Бунин 2009а, 181; Федоров 1933, 2]). У Бунина оба события происходят в один день: сначала кража, а затем взрыв в театре; у Федорова наоборот: сначала взрыв, затем кража и между событиями есть временная дистанция минимум в несколько дней. Очевидно, что у Бунина имеет место либо абберация памяти, либо художественное допущение.

После такого инцидента болгарское правительство предложило им бесплатный отдельный вагон в Сербию и деньги [Двинятина. 2020, 8; Федоров 1933, 2]. В.Н. Муромцева 19 марта записывает: «Сижу одна в вагоне в Белграде. Вид из окна наш, деревенский. Ян целые дни в городе, а я в вагоне. Вчера ходили по Белграду, кот<орый> похож на наш провинциал<ьный> город, те же булыжники, те же белые дома, та же пыль» [Двинятина 2020, 8]. В Белграде Бунин и Муромцева неожиданно получают телеграмму из Парижа от М.С. Цетлиной, к которой приложены французские визы и 1000 франков на дорогу. Через Будапешт, Вену и Цюрих 28 марта Бунины приехали в Париж и остановились у М.С. и М.О. Цетлиных [Бунин 2009а, 182; Двинятина 2020, 8]. 31 марта Кондаков записал в дневник: «Бунины уехали в Париж!» [Кызласова 2000, 48]. После отъезда Кондаков, Яценко, Муромцева и Бунин не виделись, но их общение не закончилось.

С 25 февраля 1920 г. по 21 марта 1922 г. (В.И. Косик указывает другие даты: «Его преподавание в Софийском университете ограничилось временем с первого июля 1920 по первое апреля 1922 г.» [Косик 2008, 63]). Кондаков живет и работает в Софии. В 1921 г. его избирают членом Болгарской Академии наук [Шмит 2010, 563]. С 26 марта 1922 г. по 17 февраля 1925 г. по приглашению Карлова университета он живет и работает в Праге. После смерти Н.П. Кондакова в 1925 г. его учениками в Праге был создан исследовательский центр «Seminarium Kondakovianum», ставший с 1931 г. Археологическим институтом имени Н.П. Кондакова (см. подробнее: [Басаргина 2004]). Ростовцев принимал непосредственное участие в создании Института имени Н.П. Кондакова в Праге и организации при нем Российско-американского комитета, членом которого он состоял [Бонгард-Левин 1997, 35]. По приглашению профессора Карлова университета Л. Нидерле и президента Чехословацкой Республики Т. Масарика, знакомого с Кон-



даковым с 1890-х гг., академик переехал в Прагу. В течение двух лет Кондаков читал курс истории средневекового искусства Восточной Европы и вел спецкурс по истории народного орнамента на материалах вышивки, а также организовал небольшой научный кружок, состоявший преимущественно из студентов и молодых ученых [Басаргина 2004, 767]. Среди причин переезда в Прагу можно выделить три: идеологические разногласия с правительством Болгарии [Йованович 2005, 331–332; Васильева 2000, 6], материальное положение [Винокурова 2000, 190] и конфликт с болгарской профессурой [Косик 2008, 63]. (По всей вероятности, Кондаков еще и испытывал нехватку необходимых для работы книг: «Конечно, здесь есть библиотека, и после Софии, где их не было, можно заниматься... – писал Никодим Павлович Жебелеву 3 февраля 1923 г.» [Тункина 2004, 650]). Известно, что в 1922–1923 гг. у Кондакова были возможности переехать в Париж и преподавать в Сорбонне, но академик отказался [Кызласова 2004, 619–620, 635; Тункина 2004, 677].

В декабре 1922 г. Бунин пишет П.Б. Струве: «...обращаюсь к Вам по делу общерусского значения. В сентябре, в августе во французских газетах была маленькая кампания о том, что надо Нобелевскую премию 1923 г. присудить представителю русской литературы – Бунину или Мережковскому» [Янгиров 1994, 37–38]. Интересно, что Бунин делает ставку на чешского политика и русофила Карела Крамаржа (1860–1937) и совсем не вспоминает о том, что Н.П. Кондаков или М.И. Ростовцев имели возможность выдвигать кандидатов на Нобелевскую премию как действительные члены Академии наук [Янгиров 1994, 44]. Еще до письма Бунина к Струве, 7 декабря 1922 г. А.В. Карташев писал Струве с похожим предложением:

Дорогой Петр Бернгардович! Пишу по экстренному вопросу, требующему срочного разрешения до 31-го декабря. Возникла мысль о выдвигании на Нобелевскую премию к январю 1923 года вместо рекламируемого с большевистской стороны Горького кого-нибудь с нашей стороны из русских писателей. Прямо говоря – Бунина. По статуту премии могут выдвигать кандидатов: 1) Академия Наук, 2) Лауреаты премии и 3) профессора литературы и истории. Мы могли бы в известной мере использовать все эти возможности. По пункту 3-му, напр., П.Г. Виноградов и Н.П. Кондаков могли бы подписаться на представлении или порознь или вместе. По пункту 2-му можно было бы обратиться к Ромэну Роллану, <...> По пункту 1-му может быть нам следовало бы иметь дерзновение выступить или от лица всего академического Союза или от Русского института в Праге. А для верности может быть нужно было бы соединить все эти три способа вместе. Пусть бы Кондаков и Виноградов представили Бунина от себя, одновременно Парижская Академическая Группа уговорила бы Р. Роллана представить Бунина от его имени. И – наша Пражская “Академия Наук” сделала бы независимое представление в Стокгольм» [Колеров 1996, 243].

Найти сведения об участии Н.П. Кондакова в Нобелевской кампании 1923 г. пока не удалось (автор статьи выражает благодарность за консуль-



тации по этому вопросу Т.В. Марченко, П.А. Трибунскому и И.Л. Кызласовой. О нобелевской кампании 1923 г. см подробнее: [Марченко 2007]). Неизвестно даже, писали ли ему А.В. Карташев или П.Б. Струве с предложением принять участие. Хотя как раз в это время международный и ученый авторитет академика возрос. В Пражском университете он читал курс истории искусства (1922–1924), после Болгарской академии наук сначала Французская Академия наук избрала его членом-корреспондентом (1923), а затем и Румынская Академия наук – на конгрессе византистов в Бухаресте весной 1924 г., где Кондаков присутствовал лично – избрала его действительным членом. В Чехии Кондаков был почетным председателем II Съезда русских ученых в Праге (октябрь 1922). Восемидесятилетие Кондакова (1924) было отпраздновано в Праге самым торжественным образом. 25 сентября В.Н. Вернадский по этому поводу произнес на III Съезде русских ученых юбилейную речь, которая вызвала ряд сочувственных откликов в заграничной ученой прессе [Шмит 2010, 563].

И.А. Бунин тоже поздравил с юбилеем академика. В своем дневнике 1 ноября 1924 г. Кондаков отмечает, что Бунин написал ему поздравительное письмо [Кызласова 2000, 48]. Более поздних сведений об общении Н.П. Кондакова с И.А. Буниным и В.Н. Муромцевой нет.

Умер Никодим Павлович Кондаков 17 февраля 1925 г. После смерти учителя Е.Н. Яценко, жившая с ним в двухкомнатной квартире в Праге, уехала во Францию.

Одним из последних общих знакомых Кондакова и Буниных являлся Леонид Федорович Зуров (1902–1971). В 1922 г. он участвовал в студенческом съезде в Праге. С 1922 г. по 1924 г. учился на архитектурном отделении Пражского политехнического института (курса не окончил), параллельно изучал античное искусство под руководством Н.П. Кондакова и посещал его семинары [Бунин 1998, 585]. В 1929 г. Зуров по приглашению Бунина переехал из Риги в Париж и стал родным человеком в семье Бунина. Наверняка Н.П. Кондаков как личность и как ученый часто становится предметом их бесед. Любопытно в этом отношении письмо В.Н. Буниной к И.А. Бунину от 22 августа 1937 г., где она пересказывает мужу содержание переписки с Л.Ф. Зуровым, промежуточные результаты его археологической экспедиции в Печерах и пишет: «Остальные члены экспедиции тоже довольны результатами. <...> Кондаковцы – Окуневы и Андреев тоже много сделали» [Переписка 2019, 887]. Речь идет о Николае Львовиче Окуневе (1886–1949) и Николае Ефремовиче Андрееве (1908–1982) – историках и товарищах Н.П. Кондакова. Бунин, Кондаков и Окунев виделись в Одессе (см.: [Щавлинский, 2022a]). Н.Е. Андреев с 1927 г. жил в Праге, где с 1928 г. был участником *Seminarium Kondakovianum*, с 1931 г. работал сотрудником Археологического института имени Н.П. Кондакова, с 1939 по 1945 гг. был его директором [Переписка 2019, 889].

После смерти Н.П. Кондакова Бунины периодически вспоминали академика в печати: в 1930 г. В.Н. Муромцева-Бунина написала статью к 5-летней годовщине смерти академика [Муромцева 1930]. В этой статье



она нарисовала портрет очень умного человека, при первом же знакомстве внушающего «уважение к себе, граничащее со страхом». В иные минуты, когда Кондаков бывал в хорошем расположении духа, он привлекал и располагал к себе своей улыбкой и добротой. Кондаков описан у В.Н. Муромцевой как пессимист, сурово относившийся и к России, и к русским людям. Среди особых качеств его характера отмечены: нетерпимость к подделкам (в людях и вещах), прямолинейность, вспыльчивость. В статье можно встретить множество резких и негативных суждений Кондакова о русском народе и судьбах России, об иностранцах в том числе. В.Н. Муромцева подробно описывает совместную работу Бунина и Кондакова в «Южном слове», свою дружбу с Е.Н. Яценко. Иногда В.Н. Муромцева приводит запомнившиеся реплики ее частных бесед с академиком: о России, о поездках на Ближний Восток, об общих знакомых; «с особенной нежностью всегда говорил он о своем ученике М.И. Ростовцеве». Подробно описаны обстоятельства совместной поездки на корабле «Спарта» в одной каюте, пребывание в Стамбуле, жизнь в номерах гостиницы «Континенталь» в Софии – В.Н. Муромцева «довольно часто заходила в его небольшой номерок», а Кондаков беседовал с ней «делился впечатлениями и предавался воспоминаниям» [Муромцева 1930, 4].

Иван Алексеевич дважды упомянул Кондакова в книге «Воспоминания» (1950) (в очерках «Гегель, фрак, метель» [Бунин 2009а] и «Третий Толстой» [Бунин 2009б]), в «Окаянных днях» (1935) – в этих произведениях Бунин вспоминал о совместном быте в Одессе и о совместной эмиграции. Также писатель упомянул Кондакова в вышедшей после его смерти книге «О Чехове» (1955).

ЛИТЕРАТУРА

1. Басаргина Е.Ю. Археологический институт им. Н.П. Кондакова (Seminarium Kondakovianum). По материалам архивов Праги // Мир русской византистики: материалы архивов Санкт-Петербурга. СПб: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2004. С. 766–811.
2. Бонгард-Левин Г.М. Архивы США и Европы // Скифский роман. М.: Росспэн, 1997. С. 35–42.
3. Бунин И.А. <Комментарий к статье «Леонид Зуров»> / Комментарий С.Н. Морозова, Д.Д. Николаева, Е.М. Трубиловой // Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 годов. М.: Наследие, 1998. С. 585–586.
4. (а) Бунин И.А. Гегель, фрак, метель // Бунин И.А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 9. М.: Терра – Книжный клуб, 2009. С. 179–187.
5. (б) Бунин И.А. Третий Толстой // Бунин И.А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 9. М.: Терра – Книжный клуб, 2009. С. 145–170.
6. Варнеке Б.В. Материалы для биографии Н.П. Кондакова / публ., вступ. ст. И.В. Тункиной // Диаспора: Новые материалы. Вып. 4. Париж; СПб.: Athenaeum – Феникс, 2002. С. 72–152.
7. Васильева М.А. Путь интуиции // Бицилли П.М. Трагедия русской культу-

ры: Исследования, статьи, рецензии. М.: Русский путь, 2000. С. 5–30.

8. Винокурова Н.А. Н.П. Кондаков: жизнь и судьба российского ученого: дис. ... к. истор. н.: 07.00.02. М., 2000. 239 с.
9. Двинятина Т.М. Иван Бунин: Биографический пунктир: в 2 т. Т. 2. СПб.: Вита Нова, 2020. 496 с.
10. Йованович М. Русская эмиграция на Балканах: 1920–1940. М.: Русский путь, 2005. 487 с.
11. Клейн Л.С. История российской археологии: учения, школы и личности: в 2 т. Т. 1. СПб.: Евразия, 2014. 701 с.
12. Колеров М.А. Русские писатели и «Русская мысль» (1921–1923). Новые материалы // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 19. М.; СПб.: Athenaeum – Феникс, 1996. С. 234–253.
13. Косик В.И. Софии русский уголок. М.: Пробел-2000, 2008. 234 с.
14. Кызласова И.Л. Академик Никодим Павлович Кондаков. Поиски и свершения. СПб.: Алетея, 2018. 582 с.
15. Кызласова И.Л. История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930-е годы. По материалам архивов. М.: Издательство Академии горных наук, 2000. 440 с.
16. Кызласова И.Л. Письма Габриэля Милле к Н.П. Кондакову // Мир русской византистики: материалы архивов Санкт-Петербурга. СПб: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2004. С. 616–640.
17. Лазарев В.Н. Никодим Павлович Кондаков (1844–1925). М.: Издательство автора, 1925. 47 с.
18. Марченко Т.В. Русские писатели и Нобелевская премия (1901–1955). Köln; München; Wien: Böhlau Verlag, 2007. 626 s.
19. Морозов С.Н. Эмиграция Буниных: истоки, предпосылки, обстоятельства // Philologos. 2018. № 39(4). С. 69–75.
20. Муромцева В.Н. Н.П. Кондаков. К пятилетию со дня смерти // Последние новости. 1930. 21 февраля. № 3257. С. 4.
21. Переписка И.А. Бунина с В.Н. Муромцевой-Буниной 1906–1947 гг. // Литературное наследство. Т. 110. Кн. 1. И.А. Бунин. Новые материалы и исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 351–1169.
22. Петкова Г. «Знаю, что о вас нужно писать сдержанно и просто»: неизвестная переписка Ивана Бунина и болгарского литературного критика Малчо Николова // Филологический класс. 2020. Т. 25. № 2. С. 33–47.
23. Петкова Г. Болгария (1919–1940) // Литературоведческий журнал. 2003. № 17. С. 372–455.
24. Тункина И.В. Академик Н.П. Кондаков: последние годы жизни (по материалам эпистолярного наследия) // Мир русской византистики: материалы архивов Санкт-Петербурга. СПб: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2004. С. 641–765.
25. Устами Буниных: дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы: в 2 т. Т. 1. М.: Посев, 2005. 304 с.
26. Ученые – фондообразователи Санкт-Петербургского филиала Архива Российской академии наук: краткий биографический справочник: К. СПб.: Реноме, 2020. 168 с.





27. Федоров А.М. Злоключения Бунина в Болгарии // Сегодня. Рига, 1933. 24 ноября. № 325. С. 2.
28. Чилингиоров С. Иван Алексеевич Бунин в Болгарии // Литературенъ гласъ. София, 1933. 26 ноября. № 210. С. 4.
29. Шмит Ф.И. Византиноведение на службе самодержавия: Н.П. Кондаков // Искусствознание. 2010. № 3/4. С. 556–595.
30. (а) Щавлинский М.С. Н.П. Кондаков и Бунины в Одессе // Язык. Культура. Коммуникация: изучение и обучение. Сборник научных трудов VI Международной научно-практической конференции (20–21 октября 2022 г., г. Орел, ОГУ имени И.С. Тургенева). Орел: Картуш, 2022. (В печати).
31. (б) Щавлинский М.С. Н.П. Кондаков и Бунины: история первой встречи // Профессорский журнал. Русский язык и литература. 2022. № 2. С. 43–49.
32. Янгиров Р.М. Письма Буниных Струве // De visu. 1994. № 3/4(15). С. 34–46.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Morozov S.N. Emigratsiya Buninykh: istoki, predposylki, obstoyatel'stva [The Bunins' Emigration: Origins, Prerequisites, Circumstances]. *Filologos*, 2018, no. 39(4), pp. 69–75. (In Russian).
2. Petkova G. “Znayu, chto o vas nuzhno pisat' sderzhanno i prosto”: neizvestnaya perepiska Ivana Bunina i bolgarskogo literaturnogo kritika Malcho Nikolova [“I Know That It Is Necessary to Write about You with Restraint and Simply”: Unknown Correspondence between Ivan Bunin and Bulgarian Literary Critic Malcho Nikolov]. *Filologicheskii klass*, 2020, vol. 25, no. 2, pp. 33–47. (In Russian).
3. Petkova G. Bolgariya (1919–1940) [Bulgaria (1919–1940)]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2003, no. 17, pp. 372–455. (In Russian).
4. (b) Shavlinsky M.S. N.P. Kondakov i Buniny: istoriya pervoy vstrechi [N.P. Kondakov and the Bunins: the Story of the First Meeting]. *Professorskiy zhurnal. Russkiy yazyk i literatura*, 2022, no. 2, pp. 43–49. (In Russian).
5. Shmit F.I. Vizantinovedeniye na sluzhbe samoderzhaviya: N.P. Kondakov [Byzantine Studies in the Service of the Autocracy: N.P. Kondakov]. *Iskusstvovznaniye*, 2010, no. 3/4, pp. 556–595. (In Russian).
6. Yangirov R.M. Pis'ma Buninykh Struve [The Bunins' Letters to Struve]. *De visu*, 1994, no. 3/4(15), pp. 34–46. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Basargina E.Yu. Arkheologicheskii institut im. N.P. Kondakova (Seminarium Kondakovianum). Po materialam arkhivov Pragi [N.P. Kondakov Archaeological Institute (Seminarium Kondakovianum). Based on the Materials of the Archives of Prague]. *Mir russkoy vizantinistiki: materialy arkhivov Sankt-Peterburga* [The World of Russian Byzantinistics: Materials of the Archives of St. Petersburg]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2004, pp. 766–811. (In Russian).
8. Bongard-Levin G.M. Arkhiv SShA i Evropy [Archives of the USA and Eu-



rope]. *Skifskiy roman* [Scythian Novel]. Moscow, Rosspen Publ., 1997, pp. 35–42. (In Russian).

9. Bunin I.A. (author), Morozov S.N., Nikolayev D.D., Trubilova E.M. (comments). <Kommentariy k stat'ye “Leonid Zurov”> [<Commentary on the Article “Leonid Zurov”>]. Bunin I.A. *Publitsistika 1918–1953 godov* [Journalism of 1918–1953]. Moscow, Naslediye Publ., 1998, pp. 585–586. (In Russian).

10. Kolerov M.A. Russkiye pisateli i “Russkaya mysl” (1921–1923). *Novyye materialy* [Russian Writers and “Russian Thought” (1921–1923). New Materials]. *Minuvsheye. Istoricheskiy al'manakh* [The Past. Historical Almanac]. Issue 19. Moscow, St. Petersburg, Athenaeum Publ., Feniks Publ., 1996, pp. 234–253. (In Russian).

11. Kyzlasova I.L. Pis'ma Gabrielya Mille k N.P. Kondakovu [Letters of Gabriel Millet to N.P. Kondakov]. *Mir russkoy vizantinistiki: materialy arkhivov Sankt-Peterburga* [The World of Russian Byzantinistics: Materials of the Archives of St. Petersburg]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2004, pp. 616–640. (In Russian).

12. Perepiska I.A. Bunina s V.N. Muromtsevoy-Buninoy 1906–1947 gg. [Correspondence of I.A. Bunin and V.N. Muromtseva-Bunina 1906–1947]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 110. Book 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, pp. 351–1169. (In Russian).

13. (а) Shavlinsky M.S. N.P. Kondakov i Buniny v Odessa [N.P. Kondakov and the Bunins in Odessa] *Yazyk. Kul'tura. Kommunikatsiya: izuchenkiye i obuchenkiye. Sbornik nauchnykh trudov VI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (20–21 oktyabrya 2022 g., g. Orel, OGU imeni I.S. Turgeneva)* [Language. Culture. Communication: Learning and Teaching. Collection of Scientific Papers of the 6th International Scientific and Practical Conference (October 20–21 2022, Orel, Orel State University Named after I.S. Turgenev)]. Orel, Kartush Publ., 2022. (In print). (In Russian).

14. Tunkina I.V. Akademik N.P. Kondakov: posledniye gody zhizni (po materialam epistolyarnogo naslediya) [Academician N.P. Kondakov: the Last Years of His Life (Based on the Materials of the Epistolary Heritage)]. *Mir russkoy vizantinistiki: materialy arkhivov Sankt-Peterburga* [The World of Russian Byzantinistics: Materials of the Archives of St. Petersburg]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2004, pp. 641–765. (In Russian).

15. Varneke B.V. (author), Tunkina I.V. (pref., publ.). Materialy dlya biografii N.P. Kondakova [Materials for the Biography of N.P. Kondakov]. *Diaspora: Novyye materialy* [Diaspora: New Materials]. Issue 4. Paris, St. Petersburg, Athenaeum Publ., Feniks Publ., 2002, pp. 72–152. (In Russian).

16. Vasil'yeva M.A. Put' intuitsii [The Path of Intuition]. Bitsilli P.M. *Tragediya russkoy kul'tury: Issledovaniya, stat'i, retsenzii* [The Tragedy of Russian Culture: Research, Articles, Reviews]. Moscow, Russkiy put' Publ., 2000, pp. 5–30. (In Russian).

(Monographs)

18. Dvinyatina T.M. *Ivan Bunin: Biograficheskiy punktir* [Ivan Bunin: Biographical Dotted Line]: in 2 vols. Vol. 2. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2020. 496 p. (In Russian).

19. Klein L.S. *Istoriya rossiyskoy arkheologii: ucheniya, shkoly i lichnosti* [The



History of Russian Archaeology: Teachings, Schools and Personalities]: in 2 vols. Vol. 1. St. Petersburg, Evraziya Publ., 2014. 701 p. (In Russian).

20. Kosik V.I. *Sofii russkiy ugotok* [Sofia's Russian Corner]. Moscow, Probel-2000 Publ., 2008. 234 p. (In Russian).

21. Kyzlasova I.L. *Akademik Nikodim Pavlovich Kondakov. Poiski i sversheniya* [Academician Nikodim Pavlovich Kondakov. Searches and Accomplishments]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2018. 582 p. (In Russian).

22. Kyzlasova I.L. *Istoriya otechestvennoy nauki ob iskusstve Vizantii i Drevney Rusi. 1920–1930-e gody. Po materialam arkhivov* [History of the Domestic Science of the Art of Byzantium and Ancient Rus'. 1920–1930s. According to the Archives]. Moscow, Izdatel'stvo Akademii gornykh nauk Publ., 2000. 440 p. (In Russian).

23. Lazarev V.N. *Nikodim Pavlovich Kondakov (1844–1925)* [Nikodim P. Kondakov (1844–1925)]. Moscow, Author's Publ., 1925. 47 p. (In Russian).

24. Marchenko T.V. *Russkiye pisateli i Nobelevskaya premiya (1901–1955)* [Russian Writers and the Nobel Prize (1901–1955)]. Köln – München – Wien, Böhlau Verlag, 2007. 626 p. (In Russian).

25. *Uchenyye – fondooobrazovateli Sankt-Peterburgskogo filiala Arkhiva Rossiyskoy akademii nauk: kratkiy biograficheskiy spravochnik: K* [Scientists' Collections of the St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences: a Brief Biographical Reference: Letter K]. St. Petersburg, Renome Publ., 2020. 168 p. (In Russian).

26. *Ustami Buninykh: dnevniky Ivana Alekseyevicha i Very Nikolayevny i drugiye arkhivnyye materialy* [Through the Mouth of the Bunins: Diaries of Ivan Alekseevich and Vera Nikolaevna and Other Archival Materials]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Posev Publ., 2005. 304 p. (In Russian).

27. Yovanovich M. *Russkaya emigratsiya na Balkanakh: 1920–1940* [Russian Emigration in the Balkans: 1920–1940]. Moscow, Russkiy put' Publ., 2005. 487 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

28. Vinokurova N.A. *N.P. Kondakov: zhizn' i sud'ba rossiyskogo uchenogo* [N.P. Kondakov: the Life and Fate of a Russian Scholar]. PhD Thesis. Moscow, 2000. 239 p. (In Russian).

Щавлинский Максим Станиславович, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук (Москва); Центральная городская публичная библиотека им. В.В. Маяковского (Санкт-Петербург).

Младший научный сотрудник, аспирант; библиограф 1 категории. Научные интересы: история русской литературы конца XIX – начала XX вв., И.А. Бунин, литература русского зарубежья, литература путешествий.

E-mail: maxim.shavlinsky@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5156-8999



Maksim S. Shavlinsky, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow); Vladimir Mayakovsky Central City Public Library (St. Petersburg).

Junior Researcher, Post-graduate student; bibliographer of the 1st category. Research interests: history of Russian literature of the late 19th – early 20th centuries, I.A. Bunin, literature of the Russian emigration, travel literature.

E-mail: maxim.shavlinsky@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5156-8999

DOI 10.54770/20729316-2022-4-158

Е.Р. Пономарев (Москва – Санкт-Петербург)

«БЕСЕДЫ С ПАМЯТЬЮ» В.Н. МУРОМЦЕВОЙ-БУНИНОЙ: НЕИЗВЕСТНАЯ КНИГА О ДЕТСТВЕ И ЮНОСТИ*

Аннотация. Статья рассказывает о неизвестной книге В.Н. Муромцевой-Буниной, озаглавленной так же, как и известные воспоминания мемуаристки о совместной жизни с Буниным, – «Беседы с памятью». Эти более ранние «Беседы», которые планируется вскоре опубликовать в составе Полного собрания сочинений Муромцевой-Буниной, написаны под сильным влиянием идей и стилистики романа Бунина «Жизнь Арсеньева». Можно с уверенностью утверждать, что сам Бунин читал эти мемуары и на каком-то этапе выполнил стилистическую правку поверх текста жены. Книга полна чрезвычайно интересных сведений о жизни семьи Муромцевых в Москве рубежа XIX – XX вв. Круг знакомств родителей Веры Николаевны был весьма широк, поэтому ее воспоминания о днях детства и юности представляют собой широчайшую энциклопедию московской жизни. Еще более расширился круг общения Веры Муромцевой в юности: многие ее одноклассницы были девушками из известных семей, а в дальнейшем принимали активное участие в культурной жизни России и эмиграции. Учеба мемуаристки на Высших женских курсах тоже отразилась в книге: в эти годы она попала в круг студенческой молодежи и в вихрь предреволюционных настроений. Не менее интересны упоминания разного рода известных государственных, театральных, научных деятелей, которыми пестрят мемуары. Статья систематизирует дискурсы книги воспоминаний и анализирует внутреннюю структуру воспоминаний. А также сравнивает поэтику «Бесед с памятью» с поэтикой и идейной структурой «Жизни Арсеньева», фиксируя существенные совпадения.

Ключевые слова: Вера Муромцева; Муромцева-Бунина; Иван Бунин, мемуары; неизвестная книга; дореволюционная Москва; изучение быта; поэтика.

E.R. Ponomarev (Moscow – St. Petersburg)

“Conversations with Memory” by V.N. Muromtseva-Bunina: Unknown Book about Childhood and Youth**

Abstract. The article is dedicated to an unknown book by V.N. Muromtseva-Bunina, entitled in the same way as the well-known memoirs of the memoirist about her life together with Bunin – “Conversations with Memory”. These earlier “Conversations” are to be published soon as part of the Complete Works of Muromtseva-Bunina, they

* Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке РФФИ (проект № 22-28-01340 «Полное собрание сочинений В.Н. Муромцевой-Буниной: архивное исследование, комплексное изучение, издание»).

** The reported study was undertaken at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was funded by RSF, project number 22-28-01340 “Complete works by Vera Muromtseva-Bunina. Archive research, complex examination, publication”.

were written under the strong influence of the ideas and style of Bunin’s novel “The Life of Arseniev”. It is also important that Bunin himself read these memoirs and at some stage made stylistic corrections over the text of his wife. The book is full of extremely interesting information about the life of the Muromtsev family in Moscow at the turn of the 19th – 20th centuries. The circle of acquaintances of Vera Nikolaevna’s parents was very wide, so her memories of the days of childhood and youth represent the broadest encyclopedia of Moscow life. Vera Muromtseva’s circle of friends in her youth expanded even more: many of her classmates were girls from famous families, and later they took an active part in the cultural life of Russia and emigration. The stay of the memoirist at the Higher Women’s Courses was also reflected in the book: she found herself in the circle of student youth and pre-revolutionary ideas. The article outlines the discourses of the memoirs and analyzes its internal structure. He also compares the poetics of “Conversations with Memory” with the poetics and ideological structure of “The Life of Arseniev”, fixing significant coincidences.

Key words: Vera Muromtseva; Muromtseva-Bunina; Ivan Bunin; memoirs; unknown book; prerevolutionary Moscow; study of everyday life; poetics of Russian emigration.

Вера Николаевна Муромцева, с 1907 г. жена Ивана Алексеевича Бунина (по причине сложного устройства брачного законодательства Российской империи зарегистрировать брак и обвенчаться им удалось только в 1922 г. в Париже), известна в первую очередь как мемуарист – автор нескольких биографических очерков о писателях и деятелях культуры (написаны в 1930-е гг., тогда же опубликованы в эмигрантской периодике), автор биографической книги «Жизнь Бунина» (написана после смерти мужа, опубликована в 1958 г.), а также автор цикла очерков «Беседы с памятью», продолжающего оконченную в 1907 г. биографию Бунина [см.: Рогачевская 2019]. Эти «Беседы с памятью» писались, по-видимому, в разное время: частью еще при жизни Бунина, частью после его смерти. Муромцева-Бунина осмысляла их как главы будущей книги (в январе 1960 г. американская издательница Полина Тэйлор предложила ей контракт на издание еще не написанной книги, но в августе того же года контракт был расторгнут Буниной, так как издательница стала требовать существенных изменений текста [Дэвис, Пономарев 2014, 506–507]), но публиковались и по отдельности в эмигрантской периодике начиная с 1960 г. (публикации написанных очерков продолжил Л.Ф. Зуров и после смерти Муромцевой-Буниной). Под одной обложкой «Жизнь Бунина» и «Беседы с памятью» впервые были изданы в СССР в 1989 г., подготовивший книгу А.К. Бабореко восстановил изначальный замысел автора, состоявший из двух книг.

Но, помимо этих, всем известных «Бесед с памятью», В.Н. Муромцева-Бунина написала еще одну книгу под таким же заглавием. Эта книга – изначальные «Беседы с памятью» – писалась в 1930-е гг., была продолжена в первой половине 1940-х гг. и осталась не завершенной. В отличие от поздних «Бесед», эта книга создавалась под сильнейшим влиянием и, вероятно, даже под руководством И.А. Бунина (некоторые части мемуаров были им отредактированы). Заглавие, заимствованное из произведения



Е.А. Боратынского «Отрывки из поэмы: Воспоминания» (1819), Муромцевой-Буниной очень нравилось, ранней книге под этим заглавием, как и более поздней книге, предшествует одно и то же четверостишие-эпиграф:

О, память, ты одна беседешь со мною,
Ты возвращаешь мне отъятое судьбою;
Тобою счастья мгновенья легкокрылы,
Давно прошедшие в мечтах, мне снова милы.

(Русский архив в Лидсе (далее: РАЛ). MS 1067/145; у Боратынского иная пунктуация, вместо слова «прошедшие» в оригинале «протекшие»).

Первые «Беседы с памятью» посвящены детским годам и ранней юности, состоят из семи частей и продолжают некой дополнительной частью, которая, вероятнее всего, планировалась как начало второй книги воспоминаний – от нее сохранились (возможно, это все, что было написано) лишь четыре кратких наброска.

Первая часть названа «Детская», вторая не имеет заглавия в рукописи (вероятно, была выделена из общего корпуса текста позднее остальных; однако в плане-конспекте книги часть озаглавлена «Арсеньевская гимназия») и рассказывает об отрочестве и поступлении Верочки Муромцевой в женскую гимназию С.А. Арсеньевой, третья часть «Институт» посвящена учебе в Усачевско-Чернявском женском училище (или институте), в котором Вера отучилась несколько месяцев как «живущая», а затем полгода в качестве приходящей воспитанницы. Значительный фрагмент «Института» повествует о семье Муромцевых и лете, проведенном в имении бабушки Веры Николаевны – Анны Николаевны Муромцевой (урожденной Костомаровой).

Четвертая часть вновь не имеет заглавия. Она рассказывает о переходе Веры Муромцевой в Четвертую московскую гимназию (ее семья переменила квартиру), подробно рассказывает об учении – преподавателях и ученицах. Пятая часть «Старшие классы» продолжает рассказ о гимназии, переводных экзаменах, а также о непростых отношениях отца и дяди, знаменитого профессора-юриста С.А. Муромцева, о дачном отдыхе в Царицыно, новых знакомых и впечатлениях, рождественских маскарадах, первых увлечениях юношами. Шестая часть «Первый класс» (так назывался последний, выпускной класс гимназии) посвящена гимназическим будням (включая, например, гимназический бал, который ежегодно организовывали ученицы выпускного класса), а также московской культурной жизни, которой все более приобщается взрослеющая девушка, – поездке на спектакль Художественного театра «Царь Федор Иоаннович», спектаклях с участием М.Н. Ермоловой, концертах классической музыки (чаще всего упоминается трио Шора), вечерах, проведенных в культурных семьях Москвы. Кроме того, много внимания в этой главе (в силу студенческого круга общения автора) уделено студенческим беспорядкам зимы-весны 1899 г., а также выпускным экзаменам и прощанию с учителями.



Седьмая часть «Первое свободное лето» продолжает предыдущие части: она рассказывает о жизни образованной молодежи Москвы в дачный сезон. Отличает эту часть от предыдущих лишь чувство взрослости, которое уже ощутила героиня. Появляются и намеки на политическое фрондерство (обсуждается речь «дяди Сережи» – С.А. Муромцева – на Пушкинских торжествах 1899 г., после которой Московское юридическое общество, от имени которого Муромцев выступал, было закрыто). По замыслу – окончание гимназии знаменует собой взросление героини, на этом первая книга воспоминаний завершается.

Несколько сохранившихся набросков свидетельствуют о том, что автор активно работал и над продолжением своих «детства» и «отрочества». Это, во-первых, набросок «Коллективные курсы», изнутри рисующий жизнь «коллективных курсов», существовавших в Москве в те годы, когда иных высших учебных заведений для женщин не было (женские курсы, организованные профессором Московского университета В.И. Герье, были открыты в 1872 г. и просуществовали до 1888 г.; в 1900 г. В.И. Герье удалось вновь открыть женские курсы в Москве). Об этих Коллективных курсах конца XIX в., в отличие от так называемых «курсов Герье», известно немного, тем важнее живое свидетельство: «Я застала коллективные курсы перед самым их закрытием, пробыла на них год, то есть два семестра, в конце последнего мы уже знали, что с осени разрешено открыть “Высшие женские курсы”, которые будут давать права, подобно Бестужевским, а эти закроются, поэтому мы, первокурсницы, уже весной ничего не делали, так как на следующий год мы должны были уже зачисляться на то или иное отделение, держать обязательные colloquium’ы и экзамены, писать рефераты» (РАЛ. MS 1067/463). Кроме того, очерк подробно сообщает о той общественной жизни, в которую неминуемо вливались студенты и курсистки: студенческие волнения 1899 г., совпавшие с окончанием гимназии, пробудили общественную мысль Веры Муромцевой.

Отсюда прямой путь к следующему незавершенному очерку под названием «Приготовительный класс». Объяснение этой метафоре дано в одном из набросков, дополняющих первый очерк: рассказ о «кружке», который решили организовать Вера, ее гимназические подруги и друзья-студенты для сбора и рассылки книг сельским учителям, предваряется такой фразой: «<...> многие из этой подготовительной школы перешли уже в настоящую школу <-> революцию, не довольствуясь просветительной деятельностью» (РАЛ. MS 1067/204). Это книжное «общество», совсем не антиправительственное, но вынужденное быть «тайным» из-за общей атмосферы в стране, овеяно юношеским максимализмом и девическим очарованием. Третий очерк из несостоявшейся второй книги не имеет заглавия и повествует о поездке на Кавказ, которую Вера предприняла летом 1900 г. по приглашению ботаника М.П. Цыбульской (в браке – Нагибина). Этот очерк сохранился очень фрагментарно: освещена лишь небольшая часть этой поездки, текст обрывается внезапно – вероятно, о поездке было написано что-то еще. Завершает наброски второй книги краткий неоза-



главленный набросок о «Высших женских курсах», открытых профессором Герье в 1900 г.

Сохранившиеся наброски позволяют судить об общем замысле второй книги. Она должна была, вероятно, включить в себя всю студенческую жизнь Веры Муромцевой, завершившись окончанием курсов и встречей с Буниным (что произошло несколько раньше окончания курсов). В этом случае те «Беседы с памятью», что хорошо нам известны, могли бы считаться третьей книгой воспоминаний В.Н. Муромцевой-Буниной. Но прямого авторского указания по этому поводу нигде нет. Кроме того, связь последних «Бесед с памятью» с написанной в середине 1950-х гг. книгой «Жизнь Бунина» очевидна. А ранние «Беседы» остались неопубликованными, поэтому о трех книгах «Бесед» можно говорить лишь гипотетически.

Историческая составляющая мемуаров исключительно интересна. С первых же страниц перед нами не просто интеллигентная московская семья – а живая история культурной Москвы, поданная «домашним образом», через историю семьи. Уже в первых частях постоянно появляется «дядя Сережа» – Сергей Андреевич Муромцев, один из крупнейших русских юристов своей эпохи, сыгравший важную роль в подготовке демократических преобразований в России начала XX в., в недалеком будущем – председатель первой Думы. Другой дядя Веры Муромцевой – «дядя Коля», Николай Антонович Вокач – не был крупным общественным деятелем, как С.А. Муромцев, но тоже был известным московским юристом. Его родная сестра Евгения Антоновна, в замужестве Лубны-Герцык – известная переводчица философской литературы. Его дочь Тая (Наталья), двоюродная сестра Веры Николаевны, выйдет замуж за философа И.А. Ильина и станет его помощницей и соратницей в философских трудах. О Тале Вокач много говорится в «Беседах», ибо растет она бок о бок с мемуаристкой. Интересно, что еще одна родственница Веры Муромцевой – двоюродная сестра ее отца («тетя Нюта» Березовская, занимающая важное место в воспоминаниях) – выйдет замуж за другого крупного философа этой эпохи – Льва Шестова. Таким образом, Вера Николаевна Муромцева (через двух родственниц и подруг своего детства) окажется в родстве как с Ильиным, так и с Шестовым.

Столь же тесно семья Муромцевых связана со сферами науки и образования. Напротив Муромцевых в Трубниковском переулке живет семья профессора Московского университета Алексея Николаевича Петунникова, известного ботаника. С его дочерьями Надей (она во взрослой жизни выйдет замуж за внука А.С. Пушкина и будет носить эту фамилию) и Маней Вера подружится на всю жизнь. Блестящие гимназические учителя, о которых много говорится в соответствующих частях, Всеволод Петрович Шереметьевский и Степан Федорович Фортунатов (у первого из них Вера станет учиться чуть раньше, у второго – чуть позднее; оба фигурируют и в более поздних частях книги, ибо они преподавали не только в Четвертой гимназии, но и на Высших женских курсах) хорошо знают родите-



лей Веры, поэтому девушка у них сразу на особом счету. Среди хороших знакомых семьи Муромцевых – ректор Московского университета, знаменитый анатом Дмитрий Николаевич Зернов; с его сыном Володей (тоже одним из будущих светил науки) Вера дружна с юности, и вся большая научная семья Зерновых в дальнейшем составит круг общения Буниных (сначала в Москве, потом в эмиграции) вплоть до последних лет. С известным историком Дмитрием Ивановичем Иловайским Вера знакомится через его дочь, свою одноклассницу Надю Иловайскую, рано умершую от туберкулеза (впрочем, Вера хорошо знает по рассказам взрослых, что Иловайский раньше бывал в доме ее бабушки и ухаживал за «тетей Нютой» Березовской). Несколько лет Вера и Надя будут очень дружны. Об Иловайском В.Н. Муромцева-Бунина напишет в эмиграции отдельный мемуарный очерк.

Так же легко, как философия и наука, входит в дом Муромцевых искусство. Жена «дяди Сережи» «тетя Маня» (Мария Николаевна Муромцева, урожденная Климентова) – выдающаяся оперная певица, одно из самых знаменитых русских сопрано этой эпохи, рано оставившая сцену. Мать Веры Николаевны Лидия Федоровна – страстная поклонница тенора Николая Фигнера. Забавный сюжет одной из ранних частей книги составляет история о том, как, прослышав, что Фигнер живет в своем имении под Тулой, барышни и дамы из семьи Муромцевых, а также их соседи, едут знакомиться:

«Притворились, что ошибкой, сбившись с пути, мы случайно попали в чье-то имение, и не знаем, кому оно принадлежит. Но, когда узнали, то попросили разрешение тут же, в усадьбе, на лужке, довольно далеко от дома, расположиться, отдохнуть и позавтракать. <...> Позавтракав и отдохнув от езды, мы всей гурьбой отправились по направлению к самой усадьбе в надежде встретить его, и как по щучьему веленью – он тут как тут – изящный, стройный, в светло-сером легком костюме, более подходящем к курорту, чем к деревне, в белой фуражке с козырьком и желтым ремешком, – вижу его, как будто видела не несколько десятков лет тому назад, а только вчера! <...> Фигнер был редко мил, редко радушен. Я много видела в своей жизни знаменитостей, но скажу, такой неподдельной простоты и такой воспитанности я почти не встречала» (РАЛ. MS 1067/145).

Помимо личных знакомств с артистами, мемуары рассказывают о богатой театрально-музыкальной жизни Москвы: перечисление спектаклей и краткие отзывы Веры Николаевны о них тоже весьма ценны.

Отметим и дачные знакомства в Царицыно, которые делает семья Муромцевых, одно из которых – случайная встреча с семьей Лопатиных (Екатериной Львовной и ее дочерью Катериной; с братом Катерины, философом Львом Лопатиным, отец Веры Николаевны уже был знаком: он когда-то служил вместе с его старшим братом), переросшая в дружбу. Это знакомство растянется на несколько десятилетий: Катерина Михайловна Лопатина, подружившаяся и с Буниным – еще до женитьбы того на Vere



Николаевне – станет другом семьи Буниных на долгие годы. Другое дачное знакомство – с семьей Алексея Васильевича Орешникова, историка и нумизмата. Его дочь Вера в недалеком будущем (вторым браком) выйдет замуж за Бориса Зайцева, а дружба «двух Вер», продолжавшая более шестидесяти лет, во многом определит и близость И.А. Бунина с Б.К. Зайцевым.

К истории семьи, вписанной в историю культурной жизни России, добавляются гимназические знакомства, во многом формирующие личность мемуаристки и закладывающие круг ее общения на будущее. В старших классах в гимназии рядом с Верочкой Муромцевой учатся Маргоря (Маргарита Васильевна) Сабашникова и Паша (Прасковья Евгеньевна) Степанова. Первая – в будущем известная художница, жена Максимилиана Волошина, близкая подруга Вяч.И. Иванова и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, убежденная антропософка-штейнерианка. Вторая – дочь известного врача, в будущем – жена С.П. Мельгунова, выдающегося историка и политического деятеля. Маргоря читает Вере на переменах П. Верлена и Э. По, во многом формирует ее поэтический и художественный вкус. Паша с юности готовится к политической деятельности, участвует во всех общественных начинаниях.

«Высшие женские курсы» и «Приготовительный класс» добавляют в повествование персонажей иного рода – будущих революционеров. В «тайном обществе» Вера знакомится со студентом физико-математического факультета Львом Ивановичем Зильбербергом, который через несколько лет станет видным деятелем Боевой организации эсеров, руководителем убийства петербургского градоначальника фон дер Лауница. В 1907 г. его выдаст Азеф, и он будет казнен («один из семи повешенных»), как представляет его в мемуарах Вера Николаевна с опорой на рассказ Л.Н. Андреева). Его сестра Евгения Ивановна, тоже посещавшая кружок, станет второй женой Б.В. Савинкова. Когда Бунины в самом начале эмиграции через Мережковских познакомятся с Савинковым и его женой, дамы встретятся как давно знакомые люди.

Таким образом, перед нами весь спектр общественно-культурной жизни Москвы (неизвестные мемуары Муромцевой-Буниной, с нашей точки зрения, вызовут большой интерес не только у филологов, но и у историков, а также культурологов, изучающих жизнь Москвы и московской интеллигенции), в котором важную роль играют сложные родственные и дружеские связи – создается живое ощущение, что вся московская интеллигенция – один большой круг родственников и друзей, вся (включая чиновников – отец Веры Муромцевой был податным инспектором) живет интенсивной творческой жизнью. Это «семейственность» «Войны и мира», помноженная на культурное и общественное бурление эпохи рубежа веков. Постоянные проекции в будущее (краткие справки о том, что станет с тем или иным упомянутым лицом после войны и революции) добавляют этому бурлению ощущение глубины и перспективы. Тайны судеб и истории проступают сквозь бытовые детали – как, собственно, и в бу-

нинской «Жизни Арсеньева».

Поэтика неизвестных «Бесед с памятью» представляет особый интерес. Она ориентирована на только что созданную И.А. Буниным «Жизнь Арсеньева»; правда, В.Н. Муромцева-Бунина не стремится к той степени отчужденности героя, какую ставил своей целью Бунин [подробнее см.: Пономарев 2019а, 83–120]. Это все же мемуары, а не история современника, но, тем не менее – в силу специфики того круга, в котором проходили детство и юность мемуаристки, исторически ориентированные. Особое место занимает тема смерти, метафорически организующая текст. Начало «Детской» звучит так:

«Одно из первых сильных впечатлений моего младенчества был гробик на извозничьей пролетке, который я видела из окошка нашей деревенской дачи. Гробик очень странный, кирпично-желтый, весь в пирамидках, довольно расплюснутых, которых, конечно, не было.

Умер мой старший брат Кока, четырехлетний мальчик, от которого в моей душе осталось только ощущение его, а в памяти картина: поле, он лежит ничком на траве в белой рубашке, а мама легонько толкает его своим светлым зонтиком» (РАЛ. MS 1067/145).

Начальный отзвук «Жизни Арсеньева» (напоминает смерть Нади, младшей сестренки главного героя, в первой книге романа) поддерживается дальнейшими повторяющимися деталями (сапожки Коки, которые очень нравились маленькой Вере на его фотографиях, звучат в унисон сапожкам, купленным маленькому Арсеньеву в первую поездку в город) и рассуждениями повествователя о пробуждении сознания: «Благодаря его смерти я стала почти одновременно чувствовать настоящее и прошедшее» (РАЛ. MS 1067/145).

Бунинские размышления о том, как возникает у ребенка чувство прошлого и память о нем, соединяются в тексте с мотивами избранности мемуаристки, что более характерно для символистских «детств» [подробнее см.: Пономарев 2019а]:

«Запомнилось: сыпучесть песка, твердость скамьи, моя младшая сестренка Маня в бежевом пальто, ясный безоблачный день и высокий, рослый человек весь в черном, с блестящим крестом на груди и в высокой тоже черной шляпе <...>. Он шел в сторону Храма Спасителя и направился прямо ко мне, а, подойдя, осенил меня широким крестом. Об этом много у нас говорили, и на меня это событие произвело такое впечатление, что я часто в детстве о нем думала, чувствовала в себе что-то особенное» (РАЛ. MS 1067/145).

Подробное описание сохранившихся в памяти событий, передающее детский взгляд на мир, чередуется в «Беседах с памятью» с аналитическими предложениями и абзацами, где звучит голос взрослой мемуаристки, например: «С переезда на новую квартиру, я считаю, кончается мое



младенчество и начинается детство, то есть время, когда я уже помню не отдельные картины, а течение моей простой жизни» (РАЛ. MS 1067/145). Эта двухплановая структура главной героини (синхрония – диахрония в отношении излагаемых событий прошлого) тоже ориентирована на «Арсеньева», где в одном предложении могут соединяться детское сознание и сознание взрослого эмигранта – человека старше пятидесяти, опытного и много повидавшего. Если у Бунина многоплановостью обладает только главный герой, то у Муромцевой-Буниной такова же структура и прочих персонажей – как часто появляющихся в тексте (в Тале Вокач, Нюте Березовской, Паше Степановой повествователь как бы прозревает будущее замужество и их «женскую» роль в русской культуре – не менее важную, чем мужская), так и единожды названных. Например, юная Вера впервые в жизни попадает в незнакомый московский дом – на вечер к Сабашниковым. Она конфузится, но ее выручает оказавшийся там сослуживец отца (больше в мемуарах он не упоминается):

«Ко мне подошел худой, маленький, во фраке господин, Джунковский, управляющий Казенной палатой в Курске, брат известного, расстрелянного большевиками. Он был сослуживец папы, сказал несколько лестных слов о нем, просил передать поклон, и от его любезных слов мне стало сразу хорошо, и я уже была в состоянии наблюдать и следить за собой» (РАЛ. MS 1067/194).

Речь идет о Николае Федоровиче Джунковском (1862–1916) – офицере, под влиянием учения Л.Н. Толстого перешедшем в гражданскую службу, видном чиновнике Министерства финансов, в будущем – сенаторе. Упоминание его брата Владимира Федоровича (1865–1938), служившего адъютантом великого князя Сергея Александровича, московским вице-губернатором и губернатором, товарищем министра внутренних дел, а затем ушедшего на фронт и закончившего войну генерал-лейтенантом, задает временную перспективу. Во-первых, в подразумеваемом подтексте (для тех, кто знает) остается тот факт, что упомянутый Николай Федорович, к счастью, не дожил до большевистского переворота, как его младший брат; во-вторых, выстраивается (еще во многом предстоящая обоим братьям) блестящая карьера государственных служащих Российской империи; в-третьих, упоминание расстрелянного брата накладывает *Vorgeschichte* большевистского террора на всех упомянутых в эпизоде людей. Нам не дают забыть, что вся эта подлинная московская жизнь вскоре кончится, ее место займут воронки и чекисты.

Точно так же в «Жизни Арсеньева» при описании революционной болтовни в полтавском земстве вдруг прорывается характерное для Бунина «воспоминание о будущем»: «<...> и еще один, по фамилии Мельник: весь какой-то дохлый, <...> но необыкновенно резкий и самонадеянный в суждениях, – много лет спустя оказавшийся, к моему крайнему изумлению, большим лицом у большевиков, каким-то “хлебным диктатором”...» [Бунин 1952, 167].



Здесь двухплановость героев переходит в двухплановость изображения России, что очень характерно и для романа «Жизнь Арсеньева». Четко сформулированное в романе противопоставление прошлой России, величайшей сухопутной империи и одной из великих держав мира – России нынешней, большевистской, одичавшей и несущей дикость всему человечеству станет общим местом эмигрантской литературы 1930-х гг. Бунинский вопрос «Как не отстояли мы всего того, что так гордо называли мы русским /.../?» [Бунин 1952, 62], вероятно, должен был прозвучать во второй книге «Бесед», захватывающей революционные события 1905 г. Но и в первой книге – благодаря таким «проециям в будущее» – каждый рассказ о гимназических балах и домашних приемах, университетских диспутах и студенческих сходках (все эти слова вместе с обозначаемыми ими явлениями вскоре навсегда останутся в прошлом) обретает легкий ностальгический оттенок.

В жанровом плане – это несколько больше, чем мемуары, и несколько меньше, чем автобиографический нарратив, выдающийся образец которого – роман Бунина «Жизнь Арсеньева» – был Вере Николаевне хорошо знаком. Текст В.Н. Муромцевой-Буниной соединяет традиции бунинского метаромана с чрезвычайно популярной в эмиграции 1930-х гг. «житийной биографией» [Пономарев 2004], одним из примеров которой можно считать «Освобождение Толстого» [Пономарев 2019b, 123–138]. «Беседы с памятью» рассказывают о московской жизни как едином потоке, не выделяя из него великих или значительных деятелей, потому что, с точки зрения автора, каждый из упомянутых в книге людей обладает своим особым значением в контексте русской культуры. Это и попытка вспомнить, упорядочить, записать собственную жизнь, жизнь родных друзей и всех встреченных, чтобы не покрывалась она «тмою беспомытства» – и одновременно повествование о том, как «было в России», чтобы потомки не забыли, как жила Москва до октябрьской катастрофы. Как роман «Жизнь Арсеньева» есть, в некотором роде, воскрешение прежней России.

Влияние И.А. Бунина на этот текст проявилось и непосредственно: первая редакция общего текста книги отредактирована его рукой (большей частью – это правка стилистики и грамматики, а также, как и в его собственных текстах, вычеркивание отдельных эпизодов или не относящихся к делу подробностей). Когда говорят о «бунинской школе» в литературе первой эмиграции, обычно называют Л.Ф. Зурова и Г.Н. Кузнецову, но нередко забывают еще одного автора – В.Н. Муромцеву-Бунину (эту двойную фамилию В.Н. Бунина использовала строго как литературный псевдоним). Первая большая книга, созданная под влиянием творчества Бунина и под непосредственным руководством мужа, помогла В.Н. Муромцевой-Буниной освоить крупную форму.

В настоящее время в ИМЛИ РАН готовится научное издание тома, в который войдет все творчество Муромцевой-Буниной. Ранние «Беседы с памятью», никогда до этого не публиковавшиеся, станут его главной жемчужиной.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин. Жизнь Арсеньева. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952. 388 с.
2. Дэвис Р., Пономарев Е.Р. Комментарий // «Когда переписываются близкие люди...». Письма И.А. Бунина, В.Н. Буниной, Л.Ф. Зурова к Г.Н. Кузнецовой и М.А. Степун. 1934–1961. М.: Русский путь, 2014. 713 с.
3. (a) Пономарев Е.Р. Две версии «младенчества»: Вячеслав Иванов и Иван Бунин // Загадка модернизма: Вячеслав Иванов. Материалы XI Международной Ивановской конференции «Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism». The Hebrew University of Jerusalem, May 5-7, 2019. М.: Водолей, 2021. С. 294–305.
4. (b) Пономарев Е.Р. Преодолевший модернизм: Творчество И.А. Бунина эмигрантского периода. М.: Литфакт, 2019. 337 с.
5. Пономарев Е.Р. Россия, растворенная в вечности. Жанр житийной биографии в литературе русской эмиграции // Вопросы литературы. 2004. № 1. С. 84–111.
6. Рогачевская Е. Литератор Вера Николаевна Муромцева // *Emigrantica et cetera*: К 60-летию Олега Коростелева / ред.-сост. Е.Р. Пономарев, М. Шруба. М.: Дмитрий Сечин, 2019. С. 753–774.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Ponomarev E.R. Rossiya, rastvorennaya v vechnosti. Zhanr zhitiynoy biografii v literature russkoy emigratsii [Russia, Dissolved in Eternity. The Genre of Saint's Biography in the Literature of Russian Emigration]. *Voprosy literature*, 2004, no. 1, pp. 84–111. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Davies R., Ponomarev E.R. Kommentarii [Commentary]. Davies R., Ponomarev E.R. (eds., prep.). *“Kogda perepisyvayutsya blizkiye lyudi”*: Pis'ma I.A. Bunina, V.N. Buninoy, L.F. Zurova k G.N. Kuznetsovoy i M.A. Stepun [“When the Close Friends Writing to Each Other”: the Letters from I.A. Bunin, V.N. Bunina, L.F. Zurov to G.N. Kuznetsova and M.A. Stepun]. 1934–1961. Moscow, Russkiy put' Publ., 2010. 713 p. (In Russian).
3. (a) Ponomarev E.R. Dve versii mladenchestva: Viacheslav Ivanov i Ivan Bunin [The Two Versions of Infancy: Viacheslav Ivanov and Ivan Bunin]. *Zagadka modernizma: Vyacheslav Ivanov. Materialy XI Mezhdunarodnoy Ivanovskoy konferentsii* “Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism” [The Enigma of Modernism: Materials of the 11th International Ivanov Conference “Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism”]. The Hebrew University of Jerusalem, May 5-7, 2019. Moscow, Vodoley Publ., 2021, pp. 294–305. (In Russian)
4. Rogachevskaya E. Literator Vera Nikolayevna Muromtseva [Writer Vera Nikolaevna Muromtseva]. Ponomarev E.R., Shrubu M. (Eds). *Emigrantica et cetera: K 60-letiyu Olega Korosteleva* [Emigrantica et cetera: To the 60th Anniversary of Oleg Korostelev]. Moscow, Dmitry Sechin Publ., 2019, pp. 753–774. (In Russian).



(Monographs)

5. (b) Ponomarev E.R. *Preodolevshiy modernism. Tvorchestvo I.A. Bunina emigrantskogo perioda* [Overcoming Modernism. The Activity of I.A. Bunin of the Emigrant Period]. Moscow, Litfact Publ., 2019. 337 p. (In Russian).

Пономарев Евгений Рудольфович, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Русская христианская гуманитарная академия.

Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: русская литература, творчество И.А. Бунина, литература русской эмиграции, литература путешествий, русская литература XX века, история преподавания литературы.

E-mail: eponomarev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5508-6532

Evgeny R. Ponomarev, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow), Russian Christian Humanitarian Academy (St. Petersburg).

Doctor of Philology, Professor. Research interests: Russian literature, activity of Ivan Bunin, literature of Russian emigration, travel literature, Russian literature of the 20th century, history of teaching literature.

E-mail: eponomarev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5508-6532

Я.О. Гудзова (Москва)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА И ТВОРЧЕСТВО И.С. ШМЕЛЕВА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Аннотация. Основная цель статьи – выявить влияние художественного опыта М.Е. Салтыкова-Щедрина на творчество И.С. Шмелева. Несмотря на сравнительно малочисленность упоминаний о Салтыкове-Щедрине в наследии Шмелева и не всегда комплиментарную форму отзывов о сатирике, художественный опыт классика XIX в. оказал влияние на творчество писателя XX в. Шмелев и Салтыков-Щедрин разнились по характеру художественного дарования, общественно-политическим взглядам и писательским установкам. Резкость, бескомпромиссность суждений, подчеркнутый рационализм, публицистичность сочинений Салтыкова-Щедрина противостояли стихийному началу и «вихроватому» стилю произведений Шмелева, который в творчестве шел не от мысли, а от настроения. Для Салтыкова-Щедрина связь с текущим историческим моментом, злободневная ориентация на проблемы современности была не только особенностью творческого дара, но и сознательной авторской позицией. Шмелев не любил роль идейного вождя и проповедника, однако ответом на запросы времени были многочисленные публицистические выступления и политические сказки прозаика. Идеологически выверенные, почти тенденциозные произведения Шмелева прямо указывали на авторитетный художественный опыт сатирика XIX в. Писатели совпадали во взглядах на характер и роль русского народа в истории, в признании благотворного характера словесного творчества, в провозглашении права художника на утверждение добра и истины, в стремлении к воплощению национальных духовных идеалов. Однако в выборе форм утверждения добра в литературе классик XIX и классик XX вв. оказались антагонистами.

Ключевые слова: И.С. Шмелев; М.Е. Салтыков-Щедрин; публицистика, сатира; политическая сказка; духовные идеалы.

Ya.O. Gudzova (Moscow)

M.E. Saltykov-Shchedrin's Artistic Experience and I.S. Shmelev's Work (Toward a Problem Statement)

Abstract. The main purpose of the article is to identify the influence of the artistic experience of M.E. Saltykov-Shchedrin on the work of I.S. Shmelev. Despite the comparatively small number of references to Saltykov-Shchedrin in Shmelev's legacy and complimentary feedbacks about the satirist that are not always present, the artistic experience of the 19th century canonic author influenced the work of the émigré writer. Shmelev and Saltykov-Shchedrin differed in their artistic talent nature, social and political views, and writers' attitudes. Sharpness, uncompromising judgments, accentuated rationalism, publicistic nature of Saltykov-Shchedrin's works contrasted with the spon-

taneous elements and “vortex” style of Shmelev's writings generated not by the idea, but by the mood. For Saltykov-Shchedrin, the connection with the current historical moment, the topical orientation to the problems of modernity was not only a feature of the creative gift, but also a conscious position of the author. Shmelev did not like the ideological leader and preacher role, however his response to the time requests was numerous writer's publications and political tales. Shmelev's ideologically rigorous, almost tendentious works pointed directly to the authoritative artistic experience of the nineteenth-century satirist. The writers coincided in their views on the nature and role of the Russian people in history, in the recognition of the beneficial nature of literary creativity, in the proclamation of the artist's right to affirm the good and the truth, in striving to embody the national spiritual ideals. But the nineteenth-century classic and the twentieth-century classic were antagonistic in their choice of forms for affirming the good in literature.

Key words: I.S. Shmelev; M.E. Saltykov-Shchedrin; publicism; satirics; political tale; spiritual ideals.

Связь творчества И.С. Шмелева с традициями русской классической литературы давно привлекает внимание литературоведов. В последние годы появился ряд основательных исследований на эту тему [Дзыга 2013, Коршунова 2013, Каскина 2019, Гвоздик 2020], результаты которых доказывают не только верность писателя литературным традициям XIX в., но и новаторское отношение к классическим образцам. Однако проблема влияния опыта М.Е. Салтыкова-Щедрина на художественный облик автора «Лета Господня» до сих пор оставалась на периферии интересов исследователей, ограничивающихся в этой связи наблюдениями случайного или эпизодического характера. Между тем учет опыта писателя-сатирика важен как для более глубокого понимания творческой индивидуальности Шмелева, так и для выявления характера бытования традиций русской классики в литературе XX в.

Упоминания о Салтыкове-Щедрине в художественном творчестве, публицистике и переписке Шмелева немногочисленны, а отзывы кратки и по большей части неодобрительны, особенно на фоне славословий писателя в адрес классиков XIX в. в лице А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского. Однако творческое наследие сатирика, составившее значительную веху в истории русской литературы, не могло пройти мимо внимания Шмелева, одного из самых последовательных продолжателей традиций отечественной словесности.

Художественный опыт Салтыкова-Щедрина, вне всякого сомнения, занимал значительное место в творчестве Шмелева. Об этом свидетельствуют не только упоминания о сатирике, но и обращения к его произведениям. Объяснить это обстоятельство только читательской эрудицией автора «Солнца мертвых» было бы неверно. Образы щедринской сатиры для Шмелева – емкий и актуальный историко-литературный код, «конденсатор культурной памяти» (Ю.М. Лотман), косвенно указывающий на авторитетность его создателя. Так, бесцестная позиция газеты «Последние



новости» по отношению к своим авторам была описана Шмелевым с привлечением известной сказки Салтыкова-Щедрина: «Всем платят: типографии, бумажным, служащим, конторе, редакторам, <...> но... писателям есть не надо, они – “своими соками” <...> “Как мужик 2 генералов прокормил?” Да» [Ильин 2000b, 129].

Образы бессмертных произведений Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Островского, по Шмелеву, оказались наиболее точным выражением сути нового порядка и новоявленных хозяев жизни в пореволюционной России. Противопоставляя великую историю страны советским «завоеваниям», в статье «Драгоценный металл» (1925) Шмелев писал о Держимордах, Кит Китычах и помпадурях, генералах от Щедрина, Пришибеевых и Хлестаковых с Чичиковыми как псевдо-идеалах и лжеучителях, которых официальная идеология провозгласила «солью России».

В целом Шмелев нечасто говорил о Салтыкове-Щедрине в комплиментарной форме, еще реже эти высказывания касались классика русской сатиры напрямую. Однако его имя всплывало в рассуждениях писателя как бы случайно, к слову. В частности, это бывало, когда речь заходила о вопросах творческих. Тогда художник апеллировал к авторитету Салтыкова-Щедрина, открыто не признавая этого авторитета.

Яркой иллюстрацией данного тезиса может служить письмо Шмелева к Ольге Александровне Бредиус-Субботиной от 14 октября 1941 г., где прозаик производил «смотреть» женским образом русской классической литературы. Замыслив сказать новое слово в вопросе о русском женском счастье в романе «Пути небесные», писатель усматривал неуютное Богу насилие над духом в судьбе Лизы Калитиной. Не менее поучительным примером для Шмелева был поступок Татьяны Лариной, не делающий счастливыми никого из участников любовной драмы. «Таня сказала Христу ложь. <...> На – “обещалась ли кому..?” – буквой сказала правду, духом – ложь: она вся рвалась к нему, молила! И убила таинством – себя, его и “мужа”, – обманула в таинстве» [Шмелев 2003, 157]. Заметим кстати, что точка зрения Шмелева в корне противоречит оценке Достоевского, данной пушкинской героине в знаменитой речи. Салтыков-Щедрин пришел на память тогда, когда речь зашла о героине Толстого. Почти в унисон с мастером сатиры Шмелев едко заметил: «“Анна Каренина” тут святая, хоть и из “романа в конюшне”, как припечатал желчный Щедрин» [Шмелев 2003, 157].

В другом письме, разбирая поэтическую пробу Бредиус-Субботиной, Шмелев ласково пенял начинающего автора за спешку и «дурно звучащие», «вязкие» выражения, ссылаясь на уважаемых в этом вопросе «судей»: «Буренин в “Новом времени” или Владимир Соловьев со Щедриным – дали бы тебе за это “разольюсь”! На то они и “зубоскалы”» [Шмелев 2006, 199]. Фамилярно-сниженное «зубоскалы», извинительное в контексте дружеской переписки, под пером Шмелева уравнивалось апелляцией к безупречному эстетическому чутью авторитетных в литературных вопросах лиц.

Не всегда оправданное критическое отношение Шмелева к наследию



Салтыкова-Щедрина понятно и вполне объяснимо. Биографические обстоятельства жизни Салтыкова-Щедрина и Шмелева, связанные с годами государственной службы в провинциальной России, обогатили обоих не только знанием государства и его устройства, но и пониманием народа, сильных и слабых сторон национального характера. И хотя обоим классикам довелось жить в переломные периоды истории России, события XX в., связанные не так с социально-политическими сдвигами, революционной ломкой устоявшегося быта и мировоззрения, как с проповедью духовного нигилизма и вседозволенности, не могли сравниться с проблемами предреформенной и пореформенной России. Доискиваясь первопричин национальной трагедии, автор «Лета Господня» в годы эмиграции не без влияния И.А. Ильина занял непримиримую позицию по отношению к художественной критике дореволюционной России, выраженной, в том числе, в творчестве Салтыкова-Щедрина.

Один из величайших русских сатириков и «бытописатель русского благочестия» серьезно разнились по характеру художественного дарования, общественно-политическим взглядам и писательским установкам. Резкость, бескомпромиссность суждений, подчеркнутый рационализм творчества, публицистичность стиля – отличительные черты почерка писателя XIX в. Отмечая сознательность сочинений сатирика, В.А. Мысляков писал: «<...> Салтыков-Щедрин стремится логически отчетливо обозначить самые принципы реалистического искусства, тезисно-понятийно представить читателю осуществляемую в том или ином произведении идейно-художественную концепцию» [Мысляков 1981, 40].

Подобная установка явно противостояла «не концептуальному», во многом стихийному началу творчества и «вихроватому», по впечатлениям Б.К. Зайцева, стилю Шмелева. Писатель неоднократно признавался, что никогда не имел записных книжек и дневников, творил, доверяясь интуиции, опираясь на память («все “в уме”») и творческое воображение. Делясь с Бредиус-Субботиной подробностями изнурительной работы над романом «Пути небесные», это обстоятельство он подчеркивал особенно, определяя его в качестве неотъемлемого свойства авторской манеры: «Теперь начинает вылезать действие в романе... – и все – как всегда у меня – без заранее обдуманного плана, – накатом» [Шмелев 2006, 58]. Эмоциональный, порывистый, Шмелев и в творчестве всегда шел от настроения, мысль появлялась «из-под чувства».

Автор «Богомолья» и «Лета Господня» высоко ценил миссию русского писателя в деле возрождения России, роль литературы в консолидации сил эмиграции, отстаивал право писателя быть выражением совести эпохи, глубоко верил в воспитательную силу слова. «Мы же здесь, воистину, Крестоносцами быть должны» [Ильин 2000a, 30], – делился он с Ильиным. Однако художественное для Шмелева всегда было на первом месте. Публицистика, связанная с необходимостью утверждать идеи, давалась ему нелегко. И когда современные автору события буквально вынуждали к открытому выражению общественно-политических взглядов, прямому и



четкому обозначению идеологических позиций, Шмелев уступал напору обстоятельств.

Жизнь то и дело заставляла прозаика откликаться на злобу дня, однако сам он расценивал эти отклики исключительно как выражение гражданского долга. Свобода творчества, приоритет воображения, игра фантазии для писателя были на первом месте. Поэтому собственные высказывания о событиях современности Шмелев воспринимал подчеркнuto критически, болезненно-остро переживал необходимость выступить в роли идейного вождя и пропагандиста. «Невозмогу, – жаловался Шмелев в письме к Ильину, описывая трудности работы над статьей “Как нам быть”. – Ну, какой я вещатель, какой трибун. Не гожусь» [Ильин 2000а, 46].

Но несмотря на сложности неорганичного для писателя остроактуального способа отражения действительности, Шмелев никогда не оставался в стороне от животрепещущих проблем современности, биографически повторяя путь художника, описанный Щедриным в статье «Уличная философия» (1869). Рассуждая о месте беллетристики в литературном процессе эпохи, сатирик указывал на переломные исторические этапы как необходимое условие прямого и непосредственного писательского вмешательства в «общее течение жизни»: «<...> Когда наступает сознание, что без нашего личного участия никто нашего дела не сделает, да и само собою оно ни под каким видом не устроится, тогда необходимость сознать себя гражданином, необходимость принимать участие в общем течении жизни, а следовательно, и иметь определенный взгляд на явления ее представляется настолько настоятельно, что едва ли кто-нибудь может уклониться от нее» [Салтыков-Щедрин 1970, 64].

И Шмелев не уклонялся. Так, писатель оставался автором эмигрантской газеты «Возрождение» даже тогда, когда из редакции ушел ее идейный вдохновитель П.Б. Струве. Шмелев считал своим долгом отстаивать в прессе национальные идеалы, поддерживать в молодежи патриотические чувства и веру в возрождение России. По твердому убеждению писателя, нельзя было допустить, чтобы враждебные силы остались «единственным рупором», «фальсификатором» и «магнетизером духа эмиграции» [Ильин 2000а, 55].

Для Салтыкова-Щедрина связь творчества с текущим историческим моментом, злободневная ориентация на проблемы современности была не только особенностью творческого дара, но и сознательной авторской позицией. Сатирик называл себя «летописцем минуты», отстаивал право писателя быть идеологом-пропагандистом, подчеркивал его роль в деле роста общественного самосознания. По мнению Салтыкова-Щедрина, первейшая и главная задача писателя – «пробуждать общество», покоряя людей, упорствующих в предрассудках. Кратчайший и самый действенный путь решения этой непростой общественной задачи – беспристрастный анализ «понятий, явлений и форм». В статье «Уличная философия» писатель однозначно и безапелляционно заявлял: «Литература и пропаганда – одно и то же. Как ни стара эта истина, однако ж она еще так мало вошла в со-

знание самой литературы, что повторить ее вовсе нелишнее» [Салтыков-Щедрин 1970, 62].

Свидетель трех революций и гражданской войны, эмигрант, Шмелев не разделял щедринскую установку на открытую идеологичность литературы. По мнению автора «Солнца мертвых», революционно-демократические настроения писателя-предшественника способствовали расшатыванию основ русской государственности, и в итоге сыграли трагическую роль в истории страны.

В этом вопросе Шмелев был единодушен с близким ему по духу Ильиным. Философ же прямо причислял Салтыкова-Щедрина к «сыщикам зла», в числе которых ему виделась едва ли не половина классиков русской литературы XIX в. «Обвиняемый» сатирик и в данном случае оказывался в весьма уважаемой компании. «В русской литературе XIX века писатели состояли нередко прямыми “сыщиками зла” <...>. Не Пушкин, не С.Т. Аксаков, не Толстой, не Лесков. Но Гоголь сам изнемог от этого, даже до смерти. Достоевский мечтал прекратить это. Тургенев, скудный в духовном видении, старался не впадать в это. Но Салтыков! Но любезные народники!» [Ильин 2000b, 397].

Шмелев горячо поддерживал выводы Ильина: «Как верно о “сыщиках зла”! От Салтыкова гимназистом в раж приходил <...>. Студентом – отплевывался, клянусь. Что они зла принесли, лжи, а в Европу все доносилось» [Ильин 2000b, 401]. Именно в искажении правды о России и русском человеке, по мнению писателя, заключалась главная вина обличителей, последствия деятельности которых Шмелев усматривал в трагических поворотах истории, направлении эпохи и настроениях современников.

Задаваясь вопросом о роли литературы революционной демократии в общественно-политических катаклизмах XX в., Шмелев ставил вопрос масштабно: почему в русской и мировой литературе писатели проявляли склонность к описанию отрицательного, умалчивая о положительных проявлениях жизни. Ответ на этот вопрос Шмелев предполагал дать в задуманном им романе «Записки не писателя». Произведение, реализованное вопреки первоначальному замыслу в жанре рассказа, получило неоднозначную оценку Ильина. Философ подверг критике художественную сторону «Записок...» (1949), слабость которых связывал с «повышенным сознанием» неписателя.

Обычно внимательный к словам друга, в этом вопросе Шмелев проявил не свойственную ему твердость: «Я никак не боюсь учить» [Ильин 2000b, 366]. При всех недостатках «Записки...» были дороги ему как попытка дать читателю «русскую целостную семью», на фоне которой обнажалась «нецелостность» русской жизни. Факт сознательного акцентирования темы был заранее просчитан автором, не случайно выбравшим учителя в качестве главного героя произведения. Его записки, по замыслу, должны были стать своеобразным продолжением «урока» истории.

По существу, в художественной практике Шмелева реализовалось то, от чего он отрекся в теории: акцент на действенной силе художе-





ственного слова способствовал невольному сближению литературы с пропагандой. Ответом на запросы времени были произведения идеологически выверенные, почти тенденциозные, вольно или невольно наводящие на авторитетный художественный опыт вождя революционной демократии XIX в.

Этот вывод кажется тем более обоснованным, если принять во внимание весь корпус публицистических выступлений автора «Богомолья». Начать хотя бы с популярной у Шмелева очерковой жанровой формы, мастерски реализованной, например, в цикле «Суровые дни» (1914–1916), посвященном событиям Первой мировой войны.

Акцент на авторском присутствии и опора на живые жизненные впечатления еще более характерны для публицистических выступлений Шмелева эмигрантского периода. Это его публикации на страницах «Русской газеты» («Крушение кумиров», «Пути мертвые и живые», «Большой без козырей», «Глаза открываются», «Дикое поле»), газет «Возрождение» («Кошунство», «Забывать преступно!», «Подвиг», «К писателям мира»), «Своими путями» («Голос совести») и др. В меру отпущенных ему сил и таланта писатель стремился прямо и открыто высказываться по живо-трепещущим вопросам современности, вносить свой вклад в осмысление происходящих в мире событий, способствовать формированию общественного мнения, воздействовать на умы молодежи. Морально-нравственная и политическая проповедь Шмелева-публициста в полной мере отвечала программной установке Салтыкова-Щедрина о том, что каждое произведение искусства «необходимо должно иметь свой результат, и результат не отдаленный и косвенный, а близкий и непосредственный» [Салтыков-Щедрин 1966, 13].

Парадоксально, но при очевидном и неоспоримом различии творческих индивидуальностей в главном писатели все же совпадали. Речь идет о назначении искусства и его роли в мировом общечеловеческом развитии. Оба художника были единомышленны в признании благотворного, целительно-животворящего характера словесного творчества, оба оставляли за писателем право не только определять путь, по которому идет человечество и прозревать драматические отклонения от этого пути, но и употреблять все силы и энергию «на водворение в мире добра и истины и искоренение зла» [Салтыков-Щедрин 1966, 10]. Под большинством из программных заявлений Салтыкова-Щедрина, высказанных в статье «Стихотворения Кольцова» (1856), мог бы подписаться и Шмелев: «Мы требуем только, чтобы произведение имело последствием не только праздную забаву читателя, а тот внутренний переворот в совести его, который согласен с видами художника. Каким путем достигается этот результат – отрицанием ли или исканием положительных и идеальных сторон жизни, – это все равно <...>» [Салтыков-Щедрин 1966, 13].

Широта критического мышления позволила Салтыкову-Щедрину точно определить важнейшие тенденции мирового литературного процесса. Классик XIX в. и классик XX в. оказались антагонистами в выборе форм и



способов утверждения добра в литературе. Органичным для художественного таланта автора «Истории одного города» был путь отрицания пороков и язв современности – путь сатиры. Поиски жизненного идеала привели Шмелева к идее «духовного романа», однако и методы Салтыкова-Щедрина оказались ему не чужды. Яркое тому доказательство – политические сказки Шмелева, написанные в Алуште 1919 г., а затем изданные сначала в Москве (1919), а в годы эмиграции – в Париже (1927).

Если и доискиваться различий двух писательских индивидуальностей, целесообразно обратиться к проблеме изображения характера и судьбы русского народа. Великий сатирик в этом вопросе, казалось, был бескомпромиссно суров. В «Истории одного города» Салтыков-Щедрин «вынес приговор своему собственному народу»: «По мнению Салтыкова, глуповцы заслужили свою гибель в истории вековой покорностью и смирением» [Никитина 2006, 72].

Это обстоятельство, как, собственно, пафос всей сатиры классика XIX в., почти не дающий оснований для веры в грядущие положительные перемены, как раз и были для Шмелева поводом к обвинению в искажении исторической правды. И хотя неблагоприятные отклики подобного рода не являлись новостью и среди современников Салтыкова-Щедрина, уже тогда нашлись прозорливцы, отличившие глумление от горечи осознания трагической участи глуповцев, любовь – от презрения. Не удивительно, что в числе защитников сатирика оказался писатель с повышенной чуткостью к общественным переменам. По мнению И.С. Тургенева, «История одного города» представляет не пасквиль, но правдивое воспроизведение «одной из коренных сторон российской физиономии» [Никитина 2006, 75].

Тургенев удивительно точно подметил неоспоримые заслуги сатиры Салтыкова-Щедрина, указав при этом на некоторую односторонность позиции автора: изображена только одна из «коренных» особенностей российской действительности. Остро и язвительно отзываясь о пороках самодержавной власти, крепостнических порядках или их печальных последствиях, художник-сатирик, казалось, пристрастно обходил вниманием все то положительное, чего не могло не быть в русской жизни и русской истории.

Однако каким бы мрачным ни казался взгляд Салтыкова-Щедрина на исторические судьбы русского народа, сколь сложным, противоречивым и «нерешенным», по выражению Н.К. Михайловского, ни представлялась ему «проблема о мужике», невозможно отрицать тот неоспоримый факт, что колкая и безжалостная критика писателя питалась глубоко сокровенным чувством любви к народу и страданием за его угнетенное положение, держащее простого человека в плену предрассудков, рабской покорности и греха.

Показательны в этом смысле размышления автобиографического героя «Святочного рассказа» Салтыкова-Щедрина с многозначительным подзаголовком «Из путевых заметок чиновника» (1858). Безымянный



персонаж оказывается вовлеченным в жизнь простой крестьянской семьи, изба которой «по отводу» была назначена для отдыха чиновников, проезжающих по казенной надобности. Петруня, старший сын большого семейства, призванный по случаю войны в рекруты, готовился надолго, а может, и навсегда оторваться от родного гнезда. Ситуация усугублялась разлукой с возлюбленной Маврушей, свадьба с которой была запланирована на мясоед. Затаенная печаль трех крестьянских поколений вызывает в герое-повествователе глубокие переживания: «Казалось бы, что общего между мной и этою случайно встреченною мной семьей, какое тайное звено может соединить нас друг с другом! и между тем я несомненно сознавал присутствие этой связи, я несомненно ощущал, что в сердце моем таится невидимая, но горячая струя, которая, без ведома для меня самого, приобщает меня к первоначальным и вечно быющим источникам народной жизни» [Салтыков-Щедрин 1965, 146].

Отношение Шмелева к русскому народу исследователи обычно характеризуют как идеализацию, которую никоим образом нельзя усмотреть в народных типах Салтыкова-Щедрина. Однако серьезный анализ обнажает неожиданные сближения позиций двух писателей, объяснить которые простым совпадением не представляется возможным.

Для автора «Лета Господня» «русский простец» – не только светлая и чистая душа, мученик, «дитя-человек», но и вместилище темных инстинктов, почти звериной жестокости, которая особенно ярко обнаруживается в периоды общественной смуты. Писатель не идет против правды, признавая пороки и язвы, искони присущие народным типам, но считает их не только плодами укорененного в истории России социального угнетения, но и следствием развращающих революционных событий. В отличие от осторожного в социальных прогнозах сатирика, Шмелев уповал на торжество духовного начала в народе, которое питало веру писателя в грядущее обновление жизни «при всем окаянстве зла в современности» [Шмелев 2006, 43]. Задача обнаружения народного «нравственного запаса» была для Шмелева одной из первостепенных.

Исследования последних лет убедительно доказывают, что и в Салтыкове-Щедрине «никогда не угасало стремление художественно воплотить национальные духовные идеалы», которые «социальный моралист» связывал со стихийной народной жадой справедливости, идеями утопического социализма и Евангельским учением [Никитина 2006, 46–47].

Таким образом, проблема влияния художественного опыта Салтыкова-Щедрина на творчество Шмелева, безусловно, заслуживает самого пристального внимания исследователей. Намеченные и еще не обозначенные точки сопряжения двух классиков могут пролить дополнительный свет как на неизученные, так и на вроде бы освоенные вопросы литературоведческой науки. Тщательный и кропотливый анализ творчества художников позволит обнаружить не только полемические отталкивания, но и неожиданные, на первый взгляд, притяжения двух самобытных писателей, во многом определивших векторы развития русского литературного процесса XIX и XX вв.



ЛИТЕРАТУРА

1. Гвоздик Т.С. И.С. Шмелев и Д.С. Мережковский: к проблеме святой плоти // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Филологические науки. 2020. № 1. С. 15–27.
2. Дзыга Я.О. Творчество И.С. Шмелева в контексте традиций русской литературы. М.: Буки-Веди, 2013. 348 с.
3. (а) Ильин И.А. Собрание сочинений. Переписка двух Иванов (1927–1934). М.: Русская книга, 2000. 560 с.
4. (б) Ильин И.А. Собрание сочинений. Переписка двух Иванов (1947–1950). М.: Русская книга, 2000. 528 с.
5. Каскина Ю.У. И.С. Шмелев и русская классика XIX века: И.С. Тургенев, А.П. Чехов, Ф.М. Достоевский. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 157 с.
6. Коршунова Е.А. Между классикой и модерном: традиция и интертекстуальность в поэтике прозы Ивана Шмелева: к 140-летию со дня рождения И.С. Шмелева. Харьков: Бровин А.В., 2013. 215 с.
7. Мысляков В.А. О теоретико-литературном потенциале щедринского наследия // Наследие революционных демократов и русская литература. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1981. С. 38–52.
8. Никитина Н.С. И.С. Тургенев и М.Е. Салтыков-Щедрин: Творческий диалог. СПб.: Наука, 2006. 127 с.
9. Павлова И.Б. Проблема русской национальной судьбы в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина: художественный, общественно-исторический, духовный аспекты: автореф. дис. ... д. филол. н.: 10.01.01. М., 2012. 50 с.
10. Салтыков-Щедрин М.Е. Святочный рассказ (Из путевых заметок чиновника) // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1965. С. 135–151.
11. Салтыков-Щедрин М.Е. Стихотворения Кольцова // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1966. С. 7–33.
12. Салтыков-Щедрин М.Е. Уличная философия // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 9. М.: Художественная литература, 1970. С. 61–96.
13. Шмелев И.С. Переписка с О.А. Бредиус-Субботиной. Роман в письмах: в 2 т. Т. 1. М.: РОССПЭН, 2003. 760 с.
14. Шмелев И.С. Переписка с О.А. Бредиус-Субботиной. Неизвестные редакции произведений. Т. 3. Ч. 2. М.: РОССПЭН, 2006. 1096 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Gvozdik T.S. I.S. Shmelev i D.S. Merezhkovskiy: k probleme svyatoy ploti [I.S. Shmelev and D.S. Merezhkovsky: on the Problem of Holy Flesh]. *Uchenyye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta im. V.I. Vernadskogo. Filologicheskkiye nauki*, 2020, no. 1, pp. 15–27. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Myslyakov V.A. O teoretiko-literaturnom potentsial shchedrinskogo naslediya [On the theoretical-literary potential of Shchedrin's legacy]. *Naslediye revolyutsionny-*

kh demokratov i russkaya literature [The Legacy of the Revolutionary Democrats and Russian literature]. Saratov, Saratov University Publishing House, 1981, pp. 38–52. (In Russian).

(Monographs)

3. Dzyga Ya.O. *Tvorchestvo I.S. Shmeleva v kontekste traditsiy russkoy literatury* [I.S. Shmelev's Works in the Context of the Traditions of Russian Literature]. Moscow, Buki-Vedi Publ., 2013. 348 p. (In Russian).

4. Kaskina Yu.U. *I.S. Shmelev i russkaya klassika XIX veka: I.S. Turgenev, A.P. Chekhov, F.M. Dostoyevskiy* [I.S. Shmelev and the Russian Classics of the 19th Century: I.S. Turgenev, A.P. Chekhov, F.M. Dostoevsky]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2019. 157 p. (In Russian).

5. Korshunova E.A. *Mezhdru klassikoy i modernom: traditsiya i intertekstual'nost' v poetike prozy Ivana Shmeleva: k 140-letiyu so dnya rozhdeniya I.S. Shmeleva* [Between Classical and Modern: Tradition and Intertextuality in the Poetics of Ivan Shmelev's Prose: on the 140th Anniversary of the Birth of I.S. Shmelev]. Kharkov, Brovin A.V. Publ., 2013. 215 p. (In Russian).

6. Nikitina N.S. *I.S. Turgenev i M.E. Saltykov-Shchedrin: Tvorcheskiy dialog* [I.S. Turgenev and M.E. Saltykov-Shchedrin: Creative Dialogue]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2006. 127 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

7. Pavlova I.B. *Problema russkoy natsional'noy sud'by v tvorchestve M.E. Saltykova-Shchedrina: khudozhestvennyy, obshchestvenno-istoricheskiy, dukhovnyy aspekty* [The Problem of Russian National Destiny in M.E. Saltykov-Shchedrin's Works: Artistic, Socio-historical, Spiritual Aspects]. Dr. Habil. Thesis Abstract. Moscow, 2012. 50 p.

Гудзова Ярослава Олеговна, Московский международный университет.

Доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры гуманитарных наук. Научные интересы: традиции в литературном процессе; литература русского зарубежья; современная русская литература.

E-mail: disava@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6441-8156

Yaroslava O. Gudzova, Moscow International University.

Doctor of Philology, Docent; Professor at the Department of Humanities. Research interests: Russian traditions in the literary process; literature of the Russian diaspora; modern Russian literature.

E-mail: disava@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6441-8156

DOI 10.54770/20729316-2022-4-181

Е.И. Орлова (Москва)

**О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СВОЕОБРАЗИИ НЕОКОНЧЕННОЙ
ПОЭМЫ Н.В. НЕДОБРОВО «ТЛЕНИЕ КРУЖЕВ»**

Аннотация. В статье впервые анализируется неоконченная поэма Николая Владимировича Недоброво (1882–1919), поэта, филолога, литературного критика, однокурсника А. Блока по Петербургскому университету, друга и собеседника многих деятелей серебряного века, среди которых А. Белый, Вяч. Иванов, А. Ахматова и другие. Андрей Белый в 1912–1917 гг. высоко ценил стихи Недоброво и даже видел в нем будущего Тютчева XX в. В «Обществе ревнителей художественного слова» (Академии стиха) Недоброво называли правой рукой «самого» Вяч. Иванова. С Ахматовой Недоброво связывала близкая дружба. Его статья о ее раннем творчестве ныне считается классической. Ахматова продолжала поэтический диалог с Недоброво и много лет спустя после его смерти. Реальный комментарий к стихотворению Ахматовой «А в книгах я последнюю страницу...» позволяет точнее интерпретировать образы двух домов и теневых профилей на их стенах в этом стихотворении. Автор указывает на связь в лирике Недоброво и в неоконченной поэме мотивов кружева, парчи и драгоценного прошлого. Затрагивается вопрос о своеобразии Недоброво – теоретика стиха, о новаторстве его статьи, посвященной метру и ритму. Однако как поэт Недоброво тяготеет скорее к традиции, чем к эксперименту. В его небольшом по объему поэтическом наследии мы находим образцы сонета, александрийского стиха, газели, триолетов. Характерным представляется подзаголовок «Тления кружев» – «Поэма в октавах». По мнению автора статьи, это также говорит о приверженности поэта твердым формам стиха, что, с одной стороны, вообще характерно для стиховой культуры начала XX в., а с другой – вполне отвечает эстетическому складу самого Недоброво и его конкретному художественному замыслу, насколько сохранившийся автограф позволяет об этом судить. В статье приводится текст неоконченной поэмы Недоброво.

Ключевые слова: Н. Недоброво; поэма «Тление кружев»; мотивы лирики; А. Ахматова; триолеты; октавы; ритм и метр.

Е.И. Orlova (Moscow)

**On the Artistic Singularity of Unfinished Nikolai Nedobrovo's Poem
“The Smouldering Lace”**

Abstract. The article is the first one to analyze “The Smouldering Lace”, an unfinished poem by Nikolai Vladimirovich Nedobrovo (1882–1919), Russian poet, philologist, and literary critic; Alexander Blok's peer at the St. Petersburg University, and a friend for many figures of the Russian Silver Age, including Andrei Bely, Vyacheslav Ivanov, Anna Akhmatova and others. Andrei Bely highly appreciated Nedobrovo's po-



etry between 1912 and 1917 and described him as the “future 20th century Fyodor Tyutchev”. He was also referred to as “Vyacheslav Ivanov’s right-hand man” within their common poetry circle. Nedobrovo was a good friend of Anna Akhmatova. His article on Akhmatova’s early works is considered a conventional one among scholars. She even continued her lyrical dialogue with Nikolai Nedobrovo long after he passed on. This article analyzes Nedobrovo’s lyric poetry, for instance the images of lace and brocade, as well as the images of the past associated with it. A comment on Akhmatova’s poem called “I have always loved the last page of each book...” provides an accurate interpretation of the images of the two houses and the shadow profiles on their walls in this poem. The question of Nedobrovo’s distinctness as a verse theorist and the innovation of his article on meter and rhythm is also touched upon. However, as a poet, Nedobrovo tends to prefer traditional versification over experimenting. In his small poetic heritage, we find samples of the sonnet, Alexandrian verse, ghazal and triolets. The subtitle for “The Smoldering Lace”, “a poem in octaves”, is of special interest. According to the author of the article, this proves the poet’s commitment to the solid forms of verse, which, on the one hand, is generally characteristic of the verse culture of the early twentieth century, and on the other hand, fully coincides with Nedobrovo’s aesthetics and specific artistic design, judging by what was left of the manuscript. The article contains the text of Nedobrovo’s unfinished poem.

Key words: Nikolai Nedobrovo; “The Smoldering Lace”; Anna Akhmatova; triolets; octaves; rhythm and meter.

Николай Владимирович Недоброво (1882–1919) был хорошо известен в литературно-журнальных кругах Петербурга и Москвы 1910-х гг. Он был однокурсником А. Блока в Петербургском университете, другом и собеседником многих деятелей серебряного века. Недоброво считался правой рукой Вяч. Иванова в Академии стиха, А. Белый в 1912–1917 гг. ценил стихи Недоброво настолько, что видел в нем будущего Тютчева XX в., несколько журналов опубликовали подборки его стихов – таков был блестящий взлет Недоброво в 1910-е гг. А. Ахматова была среди его близких друзей начиная с 1913 г., а ее поэтический диалог с Недоброво продолжался еще на протяжении долгого времени. Но и теперь, спустя 140 лет после рождения Недоброво, совершенно очевидно, что принадлежащий, по слову М.В. Михайловой, к числу «*dei minores*» («младших богов») Серебряного века [Михайлова 2004, 212], но сделавший в литературе и науке о ней гораздо меньше, чем бы мог, он, тем не менее, не перестает вызывать интерес исследователей и своими хотя немногочисленными, но пережившими свой век филологическими штудиями, и своей поэзией. О ней, а точнее об одной неоконченной поэме Недоброво, и пойдет речь в этой статье.

Мы часто рассматриваем предметный мир эпических и драматических произведений. О предметном мире лирики говорят гораздо реже, что и понятно: она больше имеет дело с внутренним миром. Даже если в стихотворении изображается мир внешний, в том числе и природа, – это, как правило, не то, ради чего пишется стихотворение, хотя, например, Н.А. Некрасов говорил о пейзажах Тютчева, что некоторые из них совершенны



сами в себе и не требуют больше ничего. Но иногда, по мысли Некрасова, «к мастерской картине природы присоединяется мысль, постороннее чувство, воспоминание» [Некрасов 1950, 211]. Так возникает медитативная, и в частности философская поэзия. Но лирика, как известно, может быть и беспредметной, когда изображается не внешний мир, а только состояние героя (лирического субъекта etc.).

Тем более удивительно, что в поэтическом мире Недоброво мотив кружева и даже парчи прослеживается как на уровне «биографии», так и на уровне творчества. Это удивительно потому, что не так уж много известно, в сущности, о его недолгой жизни. Тем не менее мы знаем, что одна из его рабочих тетрадей была названа им самим «парчевая книга» (именно так) – за то, что была переплетена в ткань и видом напоминала книгу. Эту тетрадь-книгу поэту подарила его знакомая, и он в самом деле пользовался этой тетрадью (теперь она хранится в РО ИРЛИ), а дарительнице посвятил стихотворение, правда, не самое совершенное, полное литературной галантности с легким налетом эротизма.

Впрочем, гораздо интереснее факт, о котором впервые сообщил Р.Д. Тименчик, ссылаясь на свою устную беседу с приятельницей юности Недоброво Татьяной Модестовной Девель: «Теневой силуэт Недоброво был необычайно красив, – зная это, он повесил в кабинете, где принимал гостей, сбоку от рабочего стола, парчовую занавеску, на которую падало отражение его профиля» [Тименчик 1974, 52].

Тименчик же установил и то, что в стихотворении Ахматовой «Вторая годовщина» стихи «Как на шелку возникла стертом / Твоя страдальческая тень» относятся именно к Недоброво.

Сюжет с профилем на стене и с парчой получил продолжение, но уже в жизни Ахматовой и много лет спустя после смерти Недоброво. В эвакуации в Ташкенте, как вспоминает Г.Л. Козловская, в их доме, где часто бывала Ахматова, «Алексей Федорович (Козловский. – Е.О.) обвел, сначала карандашом, а затем углем, ее великолепный профиль. Мы с ней шутили, что когда она уходит, то профиль живет своей странной ночной жизнью» [Козловская 1991, 393].

Тогда же Ахматова написала стихотворение «А в книгах я последнюю страницу...»:

...И только в двух домах
В том городе (название неясно)
Остался профиль (кем-то обведенный
На белоснежной извести стены),
Не женский, не мужской, но полный тайны.
<...>
Но это чудо всем поднадоело,
Приезжих мало, местные привыкли,
И говорят, в одном из тех домов
Уже ковром закрыт проклятый профиль.



Тут нам придется ради реального комментария оставить за скобками неразгаданную авторскую иронию, а возможно, что и самоиронию: «никого не жалко», автор книги «язвит <...> приделывая пышную концовку», «местные привыкли», – да и сами приведенные строки появляются в стихотворении как пример такой явно выдуманной концовки с претензией на мистику. Но может быть полезен и реальный комментарий.

«В жизни двух домов не было, – свидетельствует Козловская. – Был только наш. Потом, после ее отъезда, когда профиль стал исчезать, я завесила это место куском старой парчи. При встрече в Ленинграде я об этом рассказала ей. И она воскликнула: “Боже, какая роскошь, и всего-то для бедной тени!”» [Козловская 1991, 394].

Теперь мы знаем, что «два дома», которые были в стихах и которых не было в Ташкенте, могли возникнуть по ассоциации с домом Недоброво в 1910-е гг. и с его «портретом» – тeneвым профилем на стене. Настоящие же портреты самого Недоброво оставались в Царском Селе, когда в 1916 г. он с женой уезжал в Сочи и Крым на лечение, и, вероятно, до наших дней не сохранились. О портретах, как думала вдова поэта Л.А. Недоброво (Ольхина), утраченных, она сожалела в письме к М.А. Волошину в 1920 г. Известно, и то только по фотографии, лишь одно скульптурное изображение Недоброво работы Д.С. Стеллецкого, но и его местонахождение не установлено. Понятно, однако, что для Ахматовой, известной ее особыми отношениями со временем и пространством, способностью поэта проникать сквозь то и другое, уже не существовавший дом давно к тому времени умершего и всеми забытого друга продолжал жить в ее памяти как реальность, даже и без того, чтобы прибегнуть к формам прошедшего времени.

Но мотив кружев никак не связан у Недоброво с Ахматовой, а в ее поэзии такого мотива, кажется, нет. Известно, что, эстет и любитель старины, Недоброво «собирал коллекцию кружев», о чем мы знаем, в частности, из разговоров Ахматовой с П.Н. Лукницким [Лукницкий 1991, 181]. Не все знакомые Николая Владимировича проявляли интерес к этому его увлечению, не все и знали о нем. Но Вл. Пяст вспоминает, как недоброжелательно настроенный к Недоброво С. Городецкий, в 1900-е гг. участник литературного кружка, в который входили А. Блок, сам Пяст, Е. Иванов, А. Кондратьев и др. (Пяст условно называет это сообщество университетским кружком, или «кружком молодых»), предлагал исключить Недоброво из кружка. Пяст воссоздает слова Городецкого: «Недоброво нам в кружке не нужен. Он производит впечатление, что вот-вот начнет собирать табакерки и будет говорить только о художественных качествах уников из своего собрания и ничем во всем мире не интересоваться. В тридцать лет будет сюсюкающим стариком» [Пяст 1997, 67].

Нам ничего не известно о «табакерках», но можно подумать, что интерес к старине вообще был свойствен Николаю Владимировичу. Пяст упоминает о студенческом сюртуке «великолепного Недоброво». Ю.Л. Сазонова-Слонимская пишет, что Недоброво, несмотря на современную элегантность, оставлял впечатление человека, приверженного прошлому. Она



передает слова кого-то из современников, говоривших о Недоброво: «У него лицо Чаадаева», «он совсем из сороковых годов» [Сазонова-Слонимская 1989, 235], – но, по мнению Сазоновой-Слонимской, в то же время он был одним из ярчайших представителей именно своего поколения.

В 1912 г. Недоброво пишет «Триолеты о кружевах», которые затем, как справедливо предположил М.М. Кралин, были названы «Сон благодарности» [см.: Недоброво 2001, 316–317]. Первоначальное название стихотворения говорит нам о «жанровом сознании» Недоброво – стихотворца, но и филолога, примерно в это же время работавшего над статьей по теории стиха. Правда, в статье он говорит не о жанрах, а о соотношении ритма и метра, вопрос о жанрах же затрагивает именно в связи с ритмом. В частности, совершенно новым и в высшей степени точным представляется размышление Недоброво о том, что «простейшим способом привлечь внимание к ритму является предупреждение: “речь, которую ты сейчас услышишь, будет ритмичною”. Не по чему другому, как ради такого предупреждения, стихи искони изображаются на бумаге особым условным способом, который служит не только к открытию глазам, что сейчас будут стихи вообще, но нередко еще и дает понять, какого именно рода. Кто, по одному взгляду, не узнает элегического дистиха, эпода, сонета, рондо, терцин? Не зря первые буквы разностопных стихов печатаются не по одной отвесной линии, а то правее, то левее, и притом на определенные расстояния, так что, взглянув на лист, знаешь уже, где шестистопный, где четырехстопный и где трехстопный стих» [Недоброво 1912, 17].

Стихотворение «Сон благодарности», впервые опубликованное Кралиным в 2001 г. [см.: Недоброво 2001, 104], отличают изящество и легкость, что не всегда бывало у нашего поэта. Парадоксально, но создается впечатление, что твердые формы стиха, как это ни странно, вообще хорошо удавались ему. В то же время как стиховед Недоброво был апологетом «свободных ритмов», которые потом могут порождать и новые метры, или, по Недоброво, «метрические схемы – чтобы снова оставить их позади» [Недоброво 1912, 23]. Так он писал в статье «Метр, ритм и их взаимоотношение», опубликованной в 1912 г. в журнале «Труды и дни». Статья тогда была замечена, вошла в научный и критический оборот [см.: Лернер 1914, 143–145]. Именно после нее термин «силлабо-тоника» постепенно, но прочно входит в категориальную систему литературоведения XX в., и русский стих XIX – начала XX вв. со временем начинает называться силлабо-тоническим. Но затем авторство Недоброво в «открытии» этого определения забывают, и в 1920-е гг. о нем помнят лишь немногие – например, В.М. Жирмунский [см.: Жирмунский 1975].

Итак, новатор и во многом первооткрыватель в теории стиха, Недоброво как поэт был скорее традиционалистом, но возвращенным, конечно, в диалоге с поэтической культурой символизма.

Приведем упоминавшиеся «триолеты о кружевах» Недоброво.

Сон благодарности

О.А. Химова

Чаруя и перегибаясь,
Тянулось кружево твое
В моих руках – и забытьё,
Чаруя и перегибаясь,
Сознание облекло мое,
А, по виденьям сна, ласкаясь,
Чаруя и перегибаясь,
Тянулось кружево твое.

Его узор замысловатый
Неровно зыблясь, рос вокруг:
То в сонме туч, луны подруг,
Его узор замысловатый
Я узнавал; то лесом вдруг,
Прозрачный и зеленоватый,
Его узор замысловатый
Неровно зыблясь, рос вокруг.

И в пене светло-серебристой
Я видел те же кружева:
Морская в искрах синева
И в пене светло-серебристой;
И растеклась, вскипев сперва,
Волна по отмели кремнистой –
И в пене светло-серебристой
Я видел те же кружева.

Итак, «Сон благодарности» написан триолетами. Для поэмы «Тление кружев» Недоброво выбирает октавы: снова, как мы видим, твердая форма. Это объяснимо: во всяком случае, в тех первых строфах поэмы, которые единственно нам известны, главной героиней становится бабушка, а не внучки, которые мечтают получить старинные кружева, хранящиеся в бабушкином сундуке, – она же не спешит расстаться с ними. Теме драгоценного прошлого, вероятно, по замыслу автора, и соответствовала форма октав. Напомним, в подтверждение этой мысли, что у Недоброво есть стихотворение «Дидактическая элегия о пристойном описанию Летнего сада стихе», и она посвящена не столько Летнему саду, сколько александрийскому стиху, которым и написана сама элегия, – но таков и был замысел поэта.

Когда была начата поэма «Тление кружев», неизвестно. В РГАЛИ имеется только беловой автограф, не переписанный до конца (Ф. 1811. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1–2 об.). Других автографов этой поэмы, насколько известно, нет.

Ниже мы публикуем текст этой неоконченной поэмы Недоброво. Знаки препинания расставлены согласно современным правилам пунктуации. Не вполне разборчиво написанные слова отмечены знаком <?>.

Тление кружев

Поэма в октавах

I
Коль взрослому невнятно больше детство,
Которым все ж он жил, хоть и давно,
И кажется: настолько малолетство
Со зрелостью ничем не сплетено,
Что давности <?> богатое наследство
Без путаниц у них поделено,
И он себя сомнением не тревожит,
Что ревновать к нему ребенок может,

II
Как молодость, желчь жизненных морей,
Едва-едва пригубив, в заблужденье
О старости не будет? Ведь острей
Предчувствия тоска по наслажденьи,
И тот, кто ждет у закрытых дверей,
Что знает он о жгучем наважденьи
В душе того, за кем звенит замок,
Кто, пир познав, под стужей одинок.

III
Две девушки, едва приманок света
Вкусившие, но жаждой их полны,
Дивились, не находя ответа,
Что спрятаны богатства старины,
И мыслями: «Ах, почему все это
Не тешит глаз ничьих», увлечены,
Неопытность святую обнаружив,
У бабушки просили старых кружев.

IV
Листом была от дуба вглубь земли
Заросшего она – такие редки!
На дубе том махрово встарь цвели
Могуществом изнеженные предки –
Львы древних сечь, князья и короли...
У отпрыска хоть и поникшей ветки

Вся гордость их в груди была жива,
А в сундуке хранились кружева.

V
«Раз роскоши вам не дана оправа
Во всем быту, убранства королев
Вам, девочки, опасная отравка.
И кружевом однажды охмелев,
Того, сего желать начнете. Право,
В зародыше искус преодолев,
Учитесь цель не в тленном блеске видеть –
Тогда судьба не сможет вас обидеть».

VI
Так бабушка отказывала им,
А думала: «Затем ли собирали
Весь этот клад, затем ли он храним,
Чтоб без толку узоры разодрали,
В которых мы воспоминанья чтим».
А девочки узнали из морали,
Что в кружевах сокрыт какой-то хмель.
Так ощупью находят люди цель.

VII
Хмель кружева... Во всей пьянящей силе
Со временем, среди других услад,
Красавицы, вы и его вкусили,
Хоть бабушкин не раскрывался клад.
Да и в сердцах вы тоже хмель носили,
Смывающий <?> – и с ними биться в лад,
Пьянея им, сердца других стремились.
И те и вы бросались и томились.

VIII
А время шло... Метала вас любовь,
И вы сердца влюбленные метали,
Палила вас, перекипая, кровь
И кольцами из золота и стали
Смыкались вы и размыкались вновь,
А все сильнее на бабушку роптали:
«Не дать теперь нам кружев – значит быть
Старухою весь век и жизнь забыть».

IX
Ах! Если бы порассказать о старом,
Завидуя, вы знали бы тогда,
Что бабушка глядит на вас недаром
С улыбкою: дышала, молода,
Она таким, пьянящим сердце, жаром,
Так прожила ей данные года
И так в своем сияла обаяньи,
Что сумерки ваш свет в ее сияньи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жирмунский В. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. 664 с.
2. Козловская Г.Л. «Мангалочий дворик...» // Воспоминания об Анне Ахматовой. М.: Советский писатель, 1991. С. 378–400.
3. Лернер Н. Н.Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения. Изд-ва т-ва М.О. Вольф. СПб. и М., 1914 // Нива. Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения. 1914. № 5. С. 143–145.
4. Лукницкий П.Н. Асумиана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. 1924–25 гг. Paris: YMCA-Press, 1991. 347 с.
5. Михайлова М. «Различения и скорби» Николая Недоброво: взгляд из XXI века // Знамя. 2004. № 12. С. 212–214.
6. Недоброво Н. Милый голос. Избранные произведения. Томск: Водолей, 2001. 351 с.
7. Недоброво Н.В. Ритм, метр и их взаимоотношение // Труды и дни. 1912. № 2. С. 14–23.
8. Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 9. М.: ГИХЛ, 1950. 839 с.
9. Пяст Вл. Встречи. М.: Новое литературное обозрение, 1997. 416 с.
10. Сазонова-Слонимская Ю.Л. Николай Владимирович Недоброво. Опыт портрета // Ахматова А.А. Поэма без героя: в 5 кн. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 232–248.
11. Тименчик Р.Д. Ахматова и Пушкин. Заметки к теме // Пушкинский сборник. Вып. 2. Рига, 1974. С. 32–55.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Mikhaylova M. “Razlicheniya i skorbi” Nikolaya Nedobrovo: vzglyad iz XXI veka [“Differences and Sorrows” by Nikolay Nedobrovo: a View from the 21st Century]. *Znamya*, 2004, no. 12, pp. 212–214. (In Russian).
2. Nedobrovo N.V. *Ritm, metr i ikh vzaimootnosheniye* [Rhythm and Meter in Poetry and their Interrelation]. *Trudy i dni*, 1912, no. 2, pp. 14–23. (In Russian).



(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Timenchik R.D. Akhmatova i Pushkin. Zametki k teme [Notes on Akhmatova and Pushkin]. *Pushkinskiy sbornik* [Pushkin Collection]. Issue 2. Riga, 1974, pp. 32–55. (In Russian).

(Monographs)

4. Zhirmunskiy V. *Teoriya stikha* [Verse Theory]. Leningrad, Sovetskiy Pisatel' Publ., 1975. 664 p. (In Russian).

Орлова Екатерина Иосифовна, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова; Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой истории русской литературы и журналистики факультета журналистики (МГУ); ведущий научный сотрудник (ИМЛИ). Научные интересы: русская литература XIX–XX вв., поэтика, история русской литературной журналистики.

E-mail: ekatorlova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9059-672X

Ekaterina I. Orlova, Lomonosov Moscow State University; A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Science.

Doctor of Philology, Professor, the Head of the History of Russian Literature and Journalism Department, Faculty of Journalism (MSU); leading research fellow (IWL). Research interests: literature of the 19th – 20th centuries, poetics, history of Russian literary journalism.

E-mail: ekatorlova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9059-672X

DOI 10.54770/20729316-2022-4-191



И.С. Чернышов (Санкт-Петербург)

**СОН, ЯВЬ И «ГАЛЛЮЦИНАЦИЯ» В ИЗОБРАЖЕНИИ
ЗНАМЕНОСТЕЙ В КНИГЕ А.М. РЕМИЗОВА
«ВЗВИХРЕННАЯ РУСЬ»**

Аннотация. В статье рассматриваются принципы изображения «знаменитостей»-современников в книге А.М. Ремизова «Взвихренная Русь». Выявляются основные мотивы, связанные с образами современников в связи с их изображением «наяву», в снах и «галлюцинациях» рассказчика. Основной закономерностью, выявленной в ходе анализа, следует признать смысловое и ценностное «доминирование» «пласта» сновидений (погибшие друзья рассказчика – Блок и Розанов – «спасаются» им, когда он переносит их образы в сновидения), а основным мотивом изображения становится творческая «ревность», в результате чего современники нередко представлены в сниженном, карикатурном виде. С одной стороны, наблюдается карнавализация и некоторая «профанизация» образов «живых классиков» (особенно Андрея Белого), с другой стороны, заметно амбивалентное отношение рассказчика к собственным друзьям (Пришвину, Шестову, Иванову-Разумнику), когда чувство благодарности перемешивается с иронией. Однако «ревность» рассказчика «Взвихренной Руси» – это не бессильная зависть (ресентимент), а энергия творческой конкуренции, побуждающая рассказчика совершенствовать собственное художественное мастерство в попытке встать в один ряд с наиболее заслуженными писателями своего времени. В приложении к статье приводится таблица основных упоминаемых «знаменитостей» с «отнесением» их к «пластам» сна, «яви» и «галлюцинации». Учтены только упоминания знаменитостей по фамилии как наиболее частотной. Хотя именной указатель к «Взвихренной Руси» давно создан, деление имен на «сон» и «явь» и последующий анализ выявленных закономерностей проводится впервые.

Ключевые слова: А.М. Ремизов; «Взвихренная Русь»; Серебряный век; сон и явь; карнавализация.

I.S. Chernyshov (St. Petersburg)

**Dreams, Reality and “Hallucinations” in Depicting “Celebrities”
in “Russia in Whirlwind” by A.M. Remizov**

Abstract. The article examines the principles of the portrayal of “celebrities”, the author’s contemporaries, in A.M. Remizov’s book “Russia in Whirlwind” (“Vzvihryonnaya Rus”). The main motifs associated with the images of contemporaries in connection with their depiction “in reality”, in dreams and “hallucinations” of the narrator are revealed. The main regularity revealed in the course of the analysis should be recognized as semantic and valuable “dominance” of the “layer” of dreams (the narrator’s dead friends, Blok and Rozanov, are “saved” by him by being transferred into dreams),



and the main motif in the book is creative “jealousy”. As a result, contemporaries are often depicted in a reduced, caricatured form. On the one hand, there is carnivalization and some “profanization” of the images of the “living classics” (especially Andrei Bely), on the other hand, there is narrator’s ambivalent attitude towards his own friends (Prishvin, Shestov, Ivanov-Razumnik), when the feeling of gratitude is mixed with irony. However, the “jealousy” of the narrator of “Russia in Whirlwind” is not fueled by resentment, but by the energy of creative competition, prompting the narrator to improve his own artistic skills in an attempt to stand on a par with the most famous writers of his time. The appendix to the article contains a table of the main mentioned “celebrities” with their “assignment” to the “layers” of dreams, “reality” and “hallucinations”. Only mentions of celebrities by last name as the most frequent were taken into account. Although the name index to “Russia in Whirlwind” was created a long time ago, the division of names into dreams and “reality” and the subsequent analysis of the identified patterns is being carried out for the first time.

Key words: A.M. Remizov; “Russia in Whirlwind”; The Silver Age of Russian Literature; dreams and reality; carnivalisation.

«Взвихренная Русь» А.М. Ремизова – книга, представляющая значительный интерес для исследователя по многим причинам: это, разумеется, интереснейший документ эпохи; интересно определить место книги Ремизова в системе жанров, интересно рассмотреть ее композицию, проанализировать, «как сделана» «Взвихренная Русь», тем более что «сам Ремизов хорошо осознавал, что именно в этой книге ему суждено было высказаться о себе и о пережитом его родиной в полный голос» [Лавров 2000, 544].

Однако тема предлагаемого исследования будет более узкой: мы рассмотрим корпус упоминаний «знаменитостей»-современников Ремизова и попробуем выявить закономерности в их изображении в связи с принадлежностью к одному из двух противоположных, но одинаково значимых для автора «Взвихренной Руси» «полусов»: сна и яви.

Энтузиаст-исследователь «литературных» снов, «гипнолог» [Цивьян 1993, 199] и сам великий сновидец, Ремизов бережно фиксирует собственные сны, нередко снабжая их рисунками. Сновидение, «предсонье», принадлежность к «сонному царству» играют для Ремизова большую роль. «Сны Ремизова – способ подправить действительность» [Чалмаев 1990, 24], «сон входит в литературу как особый жанр, во сне проявляется литературный контекст... литература и сновидение становятся взаимозависимы» [Нагорная 2000, 259].

Однако, на наш взгляд, сны во «Взвихренной Руси» «включаются в изображение реальной действительности» не только «с целью показать ее абсурдность» [Михайлов 1994, 97], но и чтобы тем самым «зафиксировать» аксиологическую иерархию: сон выше яви, «сновидение... подчинилось в ремизовской аксиологической системе беспредельно созидательной воле» [Обатнина 2008, 170].

Сам Ремизов пишет о своей авторской аксиологии, о «главенстве» сна над явью, следующее: «Сновидения – дар вечной молодости... Мир сно-



видений, как и мир сказок, запечатан. [Те, кто] не видят сны и не любят сказок, их зрение ограничено – только что около своего носа, а глубже “не понимаем”. Какая скука ползет от их слов, а все их движения грузны» [Ремизов 2002, 430–431].

Как результат применения этого подхода, во «Взвихренной Руси» некоторым современникам рассказчика «сонное царство» вообще недоступно (Ленин и вообще почти все политики), некоторые там предстают в карикатурном виде (большинство писателей-современников) и лишь немногие сновидением «спасаются» (Блок, Розанов).

Череда упоминаний известных современников во «Взвихренной Руси» такова, что у читателя возникает впечатление, будто Ремизов принадлежал к первому ряду знаменитостей описываемого времени, и здесь видится нескрываемое, впрочем, стремление писателя обозначить свое место как равного наряду с более популярными авторами вроде Горького или Бунина, которого Ремизов, мягко говоря, недолюбливал.

Поэтому немаловажно, как в художественном тексте изображаются реальные люди, коллеги / конкуренты-литераторы, в каком виде они предстают во «Взвихренной Руси», и в каком из «пластов» это происходит: «наяву» или «во сне», тем более что «эстетическая установка А. Ремизова... на парадоксальное смешение виртуальной и реальной действительности очевидна» [Алексеева 2017, 133], и в этом смысле «Взвихренная Русь» отличается от других «гипнологических» произведений Ремизова, в частности, от «Огня вещей» («Сны и предсонья»), где сон и явь достаточно четко разграничены, а в фокусе рассказчика представлены главным образом «литературные» сны авторов XIX в., а отзывы об авторах-современниках (негативные – об Андрее Белом и Маяковском и позитивные – о Розанове и Пришвине) лаконичны и служат просто в качестве примеров или контрпримеров к снам писателей XIX в.

Отличие упоминаний современников во «Взвихренной Руси» от «Сонника» («Мартын Задека») в том, что, хотя там перечислены те же лица (Блок, Шестов, Розанов, Пришвин, Иванов-Разумник и др.), «Сонник» выполнен не в технике монтажа, где сон, явь и «видения» переплетены в одном «вихре», а просто в качестве «перечня» снов, пусть к некоторым снам и дан автокомментарий, по какому «поводу» снился тот или иной современник.

Любопытно, что ремизовская «сонная» аксиология работает и в «Задеке»: Разумник, отношение к которому во «Взвихренной Руси» скорее противоречивое, в «Задеке» «спасается» в «сонное царство» таким же образом, как Блок или Розанов во «Взвихренной Руси».

Другой пример связи «Задеки» и «Взвихренной Руси» – отсутствие упоминаний в соннике персоналий, фигурирующих во «Взвихренной Руси» только «наяву», т.е. тем, кому «сонное царство» недоступно во «Взвихренной Руси», оно недоступно и в других произведениях Ремизова.

Но прежде чем перейти к рассмотрению образов конкретных современников, приведем некоторые общие данные.



Во «Взвихренной Руси» упоминается более 70 фамилий известных современников – не только литераторы, но и художники (Петров-Водкин), философы (Шестов, Бердяев), знаменитости из мира музыки (Прокофьев, Шалапин), театра (Немирович-Данченко, Мейерхольд) а также политики (Ленин, Керенский, Троцкий и др.) – причем в «вихре» повествования сознательно перемешиваются личные знакомые Ремизова и просто знаменитости тех лет; «плотность» упоминаний такова, что рассказчик действительно будто волчком «вертится» среди (вокруг) них.

Категория «яви» для Ремизова менее значима: лица, фигурирующие только «наяву» и отсутствующие в снах, удосуживаются «попутных» упоминаний – Распутин, кайзер Вильгельм, Засулич, Кшесинская, Урицкий мелькают во «Взвихренной Руси» практически незаметно.

Исключительно к полюсу «яви» принадлежит и большинство политиков: в снах не упоминаются Ленин, Милуков, Корнилов, Колчак, Деникин, Троцкий и Юденич.

Во всех этих случаях Ремизов намекает, что эти люди обитают только в материалистической «яви», которая «экзистенциально противоположна» [Обатнина 2021, 161] высшему, сонному царству, к которому эти политики не могут быть причастны.

Сюда же следует отнести и также отсутствующих в снах рассказчика Леонида Андреева – о нем упоминается ради контраста, что у Андреева полно писем от читателей, а Ремизов, который только «отпугивал читателей» [Современные записки 2014, 477], ими не избалован – а также Короленко, сама фамилия которого используется Ремизовым в целях создания комического эффекта.

Короленко фигурирует только в одном эпизоде, все его упоминания исчерпываются шестью страницами, однако на этих шести страницах Короленко упомянут по фамилии 32 раза – только два «героя» «Взвихренной Руси» упоминаются чаще, но они как бы проходят сквозь весь текст, а не «сконцентрированы» в одном шестистраничном эпизоде.

Вероятно, Короленко, с которым Ремизов «только здоровался», нужен был в этом эпизоде также для контраста: ярко показав «настоящую знаменитость», 32 раза упомянув ее, как бы имея в виду, что Ремизов только «крутится» возле знаменитости, что он «ненастоящий писатель». Так или иначе, эпизод с Короленко демонстрирует читателю своеобразие юмора Ремизова.

Еще один современник, отсутствующий в «пласте» снов «Взвихренной Руси», но фигурирующий наяву, – это Гумилев. В сущности, с ним в тексте связаны две сцены: встреча с Ремизовым на улице и горький фрагмент о его расстреле. Отсутствие Гумилева во снах Ремизова, по-видимому, иллюстрирует восприятие поэта рассказчиком: Гумилев ассоциируется исключительно с реальностью, а не с «миром грез».

Ряд знаменитостей, напротив, фигурирует только в снах рассказчика: некоторые присутствуют лишь «на периферии» снов, т.е. упоминаются или действуют так, что дистанция от рассказчика до них смазывается –



становится непонятно, изображается ли близкий знакомый Ремизова, или известный человек, выступление (выставку) которого рассказчик посещает как простой слушатель (это относится к упоминаниям, например, Рахманинова и Кустодиева).

Весьма характерно, что Ремизову только снится Николай II – как фигура, очевидно соотносимая с навсегда потерянным прошлым.

Нередко в снах рассказчика обыгрываются анекдоты или стереотипы о тех или иных известных людях – некоторые знаменитости слишком соответствуют своему «публичному образу»: Вас. Каменский во сне Ремизова «проскакал на пожарной кишке», З.Н. Гиппиус беседует с ним о вопросах веры, Клюев ходит «в огромной соломенной шляпе, поддевке, но без креста» и говорит о «самопишущем персе».

Подчеркнуто комичны сны про Рериха (акцентируется его любовь к сладкому), Аверченко (Аверченко отрицает, что он – это он, «держит парикмахерскую и аукцион»), Есенин («не платит за свет» – все эти сны фактически смешиваются с анекдотами.

Символизмом проникнуты два сна о Пильняке («весь блестит», «ноги серебряные, кончик носа серебряный», «ест черный хлеб»), хорошо читаются аллегории в снах об А.Н. Толстом (он собирается в церковь; Ремизов дарит ему колпак – как бы от учителя – ученику, который оказывается неблагодарным) и Б.Л. Пастернаке («чинит сети в углу»).

Сны о более успешных Бунине, Куприне и Б.К. Зайцеве объединяет мотив ревности: Куприна и Бунина «несут на пурпурах», Зайцев «идет весь в серебре, с шитыми львами, плюет налево-направо кожурой от семечек».

Однако более 20 «героев» «Взвихренной Руси» представлены как в снах рассказчика, так и в «реальных» событиях. Часть из них рассказчик вначале видит во сне, а затем они «проявляются», но некоторые, наоборот, из «яви» проникают в сон: Н.А. Бердяев, близкое общение с которым относится к уже достаточно отдаленному для Ремизова прошлому, наяву «фигурирует» лишь как цитируемый, упоминаемый автор, которого «заваливают любовными письмами», но, проникая из упоминаний наяву в сны рассказчика, Бердяев вновь становится близким: он собирается в церковь или обедает с рассказчиком на Курском вокзале. Так дистанция между Бердяевым и Ремизовым, выросшая наяву, сокращается в снах.

Подобным же образом сокращается дистанция между Ремизовым и Маяковским: если наяву о нем только упоминается, то во сне уже на окнах Маяковского «пальцем написано» о дне рождения Ремизова.

Та же функция сокращения дистанции заметна в снах о Керенском – пожалуй, единственном политике, в полной мере причастном «сонному царству» у Ремизова. Однако дистанция сокращается вместе с карикатурным снижением образа политика: толки о Керенском «наяву» трансформируются в снах в травестирование «брезгливо оправляется в монашеском платье» (см. популярный миф о бегстве Керенского в женской одежде), а до этого Керенский заходит к рассказчику в столовую и заявляет, что «сможет дудочку-кукушку». Исследователи проводят параллели между



Керенским как он изображен во «Взвихренной Руси» и Хлестаковым, отмечая «тончайшую иронию» Ремизова применительно к политику [Чалмаев 1990, 16].

Схожим образом снижается «публичный образ» Михаила Кузмина: наяву рассказчик вспоминает, как Кузмина «чувствовали» в «Вопросах жизни», а во сне Кузмин предстает поедающим редис и сокрушающимся, что ему «нельзя поступать в школу прапорщиков».

В.Я. Брюсов проходит из яви в сон в роли, сходной с Буниным: наяву рассказчик беседует о Брюсове с Блоком, и затем во сне Брюсов то выступает в роли распорядителя в училище, то его «тащат на аписах» как представителя литературной элиты – налицо тот же мотив ревности.

Петров-Водкин, Прокофьев или Шаляпин проникают из яви в сны в качестве представителей своих профессий: наяву Ремизов смотрит картину – во сне Петров-Водкин говорит с ним о живописи; наяву Ремизов слушает игру Прокофьева на рояле – во сне Прокофьев разворачивает ноты. Здесь сны просто отражают реальность, не видоизменяя ее.

Переход из яви в сон у друга Ремизова В.В. Розанова пересекается во времени повествования с его смертью: Розанов, «собирающий окурки» наяву и умирающий от голода, словно спасается Ремизовым, заботливо перемещающим его в сонное царство, где тот «спит под игрушками» рассказчика, и они могут, как раньше, беседовать «об индейцах» и о Николае II.

Подобным образом, но еще более сочувственно и подробно, через всю «Взвихренную Русь» переходит из яви в смерть и сон А.А. Блок. В тексте Блок упоминается 47 раз, причем чаще всего упоминается об их беседах наяву: как при встречах, так и (5 раз) по телефону. Аллегорично изображение Блока во сне: поэт передвигается на костылях, меняется калошами с рассказчиком, ходит в «красном китайском халате». Как и в случае с Розановым, при переходе Блока в «сонное царство» звучит важный для Ремизова мотив детства: если «спасенный в сон» Розанов спит под игрушками, то Блок «свертывает бумажные кораблики».

Наконец, наиболее радикальному превращению «во сне» подвергается Тиняков: наяву он кричит «Да здравствует Вильгельм», а во сне рассказчик отрубает ему голову – чуть ли не единственный случай, когда рассказчик применяет насилие.

Переход из сна в явь сопряжен с теми же мотивами: ревности – Мережковский во сне фотографирует рассказчика, который затем наяву трижды упоминает, что Мережковский получает от советской власти паек (в отличие от Ремизова); Чуковский во сне несет «70 тысяч процентных бумаг», а наяву оказывается среди авторов, которым удалось издать «избранное» благодаря протекции Горького; Сологуб (особенно ревностно к которому Ремизов относился еще со времен конкуренции его «Пруда» с вышедшим одновременно «Мелким бесом»), наконец, и оказывается среди авторов, которым удалось издать «избранное» благодаря протекции Горького, и получает от советской власти паек (об этом упоминается дважды), наконец, 7(!) раз упоминается, что «совдеп его выселил», что звучит в устах рас-



сказчика нехарактерно злорадно-мстительно – в то же время во сне Сологуб смиренно сидит в столовой рассказчика и ничего фактически не делает.

Переход из сна в явь у друзей Ремизова, например, у Л.И. Шестова, характеризуются настороженностью и тревогой: во сне Шестов то хочет «кататься на Ремизове», что явно читается как аллегория («сел на шею»), то его «под руки ведут арапы», что сближает его со знаменитостями-неприятелями вроде Бунина. При этом наяву утверждается обратное: Шестов предстает искренним другом, который «ищет читателей» Ремизову, а Ремизов сам пускает шуточный слух об алкоголизме Шестова: вероятно, налицо обратная трансформация – тот, над кем рассказчик шутит и кого несколько принижает, во сне уже сам возвышается над рассказчиком.

Горький фигурирует во «Взвихренной Руси» как олицетворение фигуры «заступника», защитника, помощника, из яви эта функция переходит и в сны. Наяву он «заступается за Дворцовую площадь», помогает издаваться коллегам (в том числе Ремизову), однако ему словно в укор ставится, что он не заступился за Гумилева и не предпринял ничего для освобождения членов Обезвельволпала (в том числе Ремизова), хотя знал об их аресте. Во сне Горький то плачет, то поет веселые песни, то «ежит губы», то рассуждает о педагогике, то «переминается» – последний образ выступает как наиболее характерный. В целом, образ Горького во «Взвихренной Руси» неоднозначен, положительное сочетается с отрицательным, хотя налицо и неоправданные надежды, и стремление к сокращению дистанции, которого не происходит даже во сне.

Наконец, помимо сна и яви во «Взвихренной Руси» есть пласт, который можно назвать «галлюцинацией» или, по Достоевскому, «померещилось» (сам Ремизов называет этот пласт «видениями» [Ремизов 2000, 480]): мерещится рассказчику не так часто, и в этом пласте представлено только 5 имен – в сне, яви и «галлюцинации» фигурируют Замятин, Иванов-Разумник, Андрей Белый, Шишков и Пришвин.

В ремизовской аксиологии «видение» занимает промежуточное положение между профанной явью и высшей сферой снов: «галлюцинация» случается наяву, однако она как бы «застит» явь, сама становясь на первый план и оттесняя собой действительность. В то же время «галлюцинация» принципиально отличается от сна: сон не контролируется рассказчиком, а «посылается» уже готовым, его можно только запомнить или забыть, а «видение» конструируется отчасти при помощи сознания, что снижает его ценность для Ремизова.

Но перейдем к обзору современников, упомянутых в «видениях» («галлюцинациях»). Образы Шишкова и Пришвина роднит функция «кормильца», причем в подтексте она напрямую связывается с сотрудничеством с советской властью. И если Шишков упоминается только 6 раз (в яви: обещал и принес муку, упоминается среди тех, кому Горький помог с изданием «Избранного»; во сне: рассказчик сравнивает Шишкова с Андреем Белым; в «галлюцинации» Шишков «горюет простуженный»), то Пришвин упоминается в тексте 45 раз (чаще него только Блок).



Если для Розанова Пришвин был «мальчишкой», Ремизов, по видимому, не относился к Пришвину свысока: со времен «дела о плагиате», когда молодой Пришвин печатно заступился за Ремизова, Алексей Михайлович испытывал к нему глубокую благодарность. Во «Взвихренной Руси» «наяву» Пришвин назван «ученым», «доктором», «бывалым», 4 раза Пришвин приносит Ремизовым хлеб и однажды – пряники. Однако ряд упоминаний Пришвина объясняет его удачу близостью к советскому режиму, характерны фразы вроде «Пришвин прет по грязи», он «в ходу» (так рассказчик обычно характеризует политиков), его «не узнать». В «галлюцинации» Пришвин упоминается сидящим с электрическим самоваром, что тоже можно считать маркером материального благополучия. Наконец, в снах рассказчика Пришвин «глотает мост», «хозяйка» «продает его сюртук», Пришвин «обижается, будто его лишили чести», он «ходит с трубой», «говорит, что он предсказатель погоды» и «просит музыкантов сыграть “Интернационал”» – очевидно шаржирование образа Пришвина в снах, окарнакирование его связей с советским правительством, комическое снижение его успехов. Последний сон о Пришвине словно подводит итог: Ремизов обвиняет Пришвина на суде. Очевидно, в снах о Пришвине переданы сложные чувства благодарности, но к человеку, который «в ходу» у советской власти, т.е. брать от него хлеб для рассказчика – нечто в то же время постыдное, отчего и возникает шаржирование. Кроме того, нельзя и отметить характерный для «Взвихренной Руси» мотив ревности к более успешному коллеге.

Противоречив и образ Иванова-Разумника. Пласт «яви» в случае с Разумником скуден: упоминание о членстве в «Обезвельволпале», совместном пребывании под арестом, встречей Пасхи в общем кругу. Зато в снах их масштабы сообразно увеличиваются – и рассказчик с Разумником вместе живут (по соседству) в Зимнем дворце, вместе едут в Париж и Рим. Наконец, в последнем сне Разумник упрекает рассказчика, что у того «всегда были подленькие мысли». В «галлюцинации» Разумник предстает идущим с «пудовым портфелем» – в результате здесь также присутствует мотивы сокращения дистанции и ревности. В изображении Иванова-Разумника во «Взвихренной Руси» исследователи также видят черты «хлестаковщины» [Чалмаев 1990, 16].

Схематично, но стройно выглядит перемещение в «явь» Е. Замятина: из сна, в котором он карикатурно-комично «уходит по нужде с накрашенными губами» – в «галлюцинацию», где он «только что вернулся из Англии» – и, наконец, в явь, где он дарит рассказчику мундштук.

Завершить наш обзор хотелось бы наиболее эпатажной фигурой «Взвихренной Руси» – Андреем Белым. Белый – единственный персонаж книги, который изначально появляется в «галлюцинации»: он привиделся рассказчику на картине Петрова-Водкина. Затем Белый перемещается в пространство снов, но сны с его участием максимально одиозны: то Белый «голый кружится», то «сидит на камушке в немецкой форме с эполетами», затем «ломает себе хвостик» – и в следующем сне рассказчик повторяет

этот «сонный факт»: «у Белого отпал хвостик». Наконец, в последнем сне с участием Белого поэт уподоблен мышши.

Из снов Белый «материализуется» в явь, где рассказчик утверждает, что Белый «уже не человек вовсе»; он «мля газообразная с седенькими пейсиками».

Такое обилие негативно окрашенных образов свидетельствует о наиболее остром соперничестве именно с Белым. В самом деле, только он мог бы потягаться с Ремизовым за звание наиболее яркого стилиста своего времени. Поэтому Белый, а не, скажем, другой соперник – Сологуб – избражен столь однозначно карикатурно.

Обобщив сцены, «увиденные» «галлюцинирующим» рассказчиком, мы можем сделать вывод, что они действительно сконструированы при большей степени вовлеченности сознания: видения, что Шишков горюет потому, что простужен, что Пришвин сидит у самовара, что Разумник идет с портфелем, что Замятин приехал из Англии, более очевидны и логичны (такие картинки легко можно представить и наяву), чем однозначно маркируемые как фантастические сны об Андрее Белом в облики мышши или «мутанте»-Пильняке.

Иными словами, «галлюцинация» во «Взвихренной Руси» – это краткая, промежуточная, переходная форма отображения современника, которая гораздо ближе к яви и представляет собой достаточно реалистическое представление о собеседнике, в отличие от фантастических снов.

Подводя итоги нашего обзора, хочется вновь подчеркнуть некоторые выявленные закономерности. Разделение современников по принадлежности к «сонному царству» выражает в том числе их оценку рассказчиком: те, кто упоминается только наяву, воспринимаются ими как поверхностные фигуры, те, кто причастен снам, сами в свою очередь наделяются «визионерскими» функциями, получают возможность «альтернативного», «виртуального» существования, становятся достойными «спасения» в сознании сновидца-рассказчика. Добавление пласта «галлюцинации» призвано подчеркнуть шаткость, изменчивость, нетождественность яви самой себе, ее проницаемость для изменений силой воображения рассказчика; современники, фигурирующие в «галлюцинациях», тем самым оказываются наделены откровенно фантастическими чертами.

Вместе с тем «перетекание» из сна в явь и обратно характерно именно для «Взвихренной Руси»: «сонники» посвящены только снам, «Огонь вещей» («Сны и предсонья») – анализу литературных снов предшественников Ремизова; во «Взвихренной Руси» эта изменчивость работает на утрирование «вихря» событий, захватившего Россию в описываемое время.

Большинство персонажей, упомянутых во «Взвихренной Руси», может объединить мотив зависти / ревности рассказчика к ним как к более успешным на литературном и житейском поприще. Часто во «Взвихренной Руси» рассказчик сокращает дистанцию между собой и изображаемым современником, причем фактическое обоснование обычно не требуется, это делается произвольно. Знаменитости часто подвергаются карикатурному



изображению, шаржированию, комическому снижению образов. Сны и «галлюцинации» служат проводниками вышеперечисленных мотивов и органично вплетаются в сложный, неоднородный монтаж «Взвихренной Руси».

Однако «Взвихренная Русь» – ни в коем случае не памфлет и не пастель на «успешных знаменитостей». Энергия творческой конкуренции питает рассказчика, «скептика и ирониста» [Чалмаев 1990, 17], побуждает его совершенствовать собственный стиль, прибегает к более изощренным формам, искать более удачную лексику и синтаксис для выражения мыслей, стремиться к подлинному обновлению русского языка. Именно это стремление, пусть и подстегиваемое конкуренцией, позволило Ремизову создать множество вдохновенных произведений, одно из центральных мест в корпусе которых по праву занимает «Взвихренная Русь».

ПРИЛОЖЕНИЕ

Перечень основных упоминаемых «знаменитостей» во «Взвихренной Руси» (страницы приведены по изданию: Ремизов А.М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. Взвихренная Русь. М.: Русская книга, 2000. 690 с.):

1. Блок А.А. 47 упоминаний (С. 58, 69, 72, 92, 111, 134, 173, 174, 177, 193, 198, 209, 240, 246, 255, 263, 338, 380, 384, 386, 388–390); «полюса»: явь – сон; мотивы: сочувствие, жалость, детство;
2. Пришвин М.М. 45 упоминаний (С. 28, 32, 34, 45–47, 51, 53, 54, 57, 58, 63, 78, 82, 95, 98, 109, 111, 160, 191, 193, 259); «полюса»: явь – сон – «галлюцинация»; мотивы: благодарность, но и ревность; то почтительное, то карикатурное отображение;
3. Короленко В.Г. 32 упоминания (С. 144–149); «полюс»: явь; мотивы: ревность, карикатурное отображение;
4. Розанов В.В. 24 упоминания (С. 32, 70, 73, 75, 84, 105, 112, 113, 165, 177, 227, 230, 388, 390); «полюса»: явь – сон; мотивы: сочувствие, жалость, детство;
5. Петров-Водкин К.С. 21 упоминание (С. 26, 94, 134, 193, 209, 211, 213–217, 219–221); «полюса»: явь – сон; мотивы: нет (нейтральное отображение);
6. Горький М. 18 упоминаний (С. 55, 72, 87, 100, 101, 114, 157, 193, 209, 285, 338, 382, 383); «полюса»: явь – сон; мотивы: сокращение дистанции, «выборочный заступник»;
7. Ленин В.И. 16 упоминаний (С. 59, 66–68, 74, 79, 286, 304, 305, 357); «полюс»: явь; мотивы: нет (нейтральное отображение);
8. Белый А. 15 упоминаний (С. 26, 82–85, 93, 114, 252, 255, 388, 389); «полюса»: «галлюцинация» – сон – явь; мотивы: ревность, карикатурное отображение;
9. Шестов Л.И. 15 упоминаний (С. 48, 52, 85, 116–118, 128, 129, 338, 388); «полюса»: сон – явь; мотивы: благодарность, но и настороженность;
10. Иванов-Разумник Р.В. 15 упоминаний (С. 58, 117, 123, 134, 152, 160, 176, 177, 209, 246, 387); «полюса»: явь – сон – «галлюцинация»; мотивы: ревность, сокращение дистанции;
11. Керенский А.Ф. 15 упоминаний (С. 45, 46, 123, 125, 151–153, 174, 300);



«полюса»: явь – сон; мотивы: сокращение дистанции, карикатурное отображение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Н.В. «Взвихренная Русь» А. Ремизова: игровое пространство и формы его воплощения // Уральский филологический вестник. 2017. № 4. С. 122–137.
2. Лавров А.В. «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж // Ремизов А.М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. Взвихренная Русь. М.: Русская книга, 2000. С. 544–558.
3. Михайлов А.И. О сновидениях в творчестве Алексея Ремизова и Николая Клюева // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 89–104.
4. Нагорная Н.А. Виртуальная реальность сновидения в творчестве А.М. Ремизова. Барнаул: БГПУ, 2000. 150 с.
5. Обатнина Е.Р. А.М. Ремизов в борьбе за «сон»: материалы к творческой биографии // Русская литература. 2021. № 1. С. 161–169.
6. Обатнина Е.Р. А.М. Ремизов. Личность и творческие практики писателя. М.: НЛО, 2008. 296 с.
7. Ремизов А.М. Взвихренная Русь // Ремизов А.М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. М.: Русская книга, 2002. 690 с.
8. Ремизов А.М. Ахру // Ремизов А.М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. М.: Русская книга, 2002. 640 с.
9. «Современные записки». Париж, 1920–1940. Из архива редакции: в 4 т. / под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. Т. 4. М.: НЛО, 2014. 1152 с.
10. Цивьян Т. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России. М.: Радикс, 1993. С. 199–238.
11. Чалмаев В.А. Лицом к лицу с историей // Ремизов А.М. Взвихренная Русь. М.: Советская Россия, 1990. С. 3–28.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Alekseyeva N.V. “Vzvikhrennaya Rus” A. Remizova: igrovoye prostranstvo i formy ego voploshcheniya [“Russia in Whirlwind” by A. Remizov: Play Space and Forms of Its Implementation]. *Ural'skiy filologicheskiy vestnik*, 2017, no. 4, pp. 122–137. (In Russian).
2. Obatnina E.R. A.M. Remizov v bor'be za “son”: materialy k tvorcheskoy biografii [A.M. Remizov in Struggle for a “Dream”: Materials for Creative Biography]. *Russkaya literature*, 2021, no. 1, pp. 161–169. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Chalmayev V.A. Litsom k litsu s istoriyey [Face to Face with History]. Remizov A.M. *Vzvikhrennaya Rus* [Russia in Whirlwind]. Moscow, Sovetskaya Rossiya



Publ., 1990, pp. 3–28. (In Russian).

4. Lavrov A.V. “Vzvikhrennaya Rus” Alekseya Remizova: simbolistskiy roman-kollazh [“Russia in Whirlwind” by Alexey Remizov: A Symbolist Collage Novel]. Remizov A.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 10 vols. Vol. 5. Moscow, Russkaya kniga Publ., 2000, pp. 544–558. (In Russian).

5. Mikhaylov A.I. O snovideniyakh v tvorchestve Alekseya Remizova i Nikolaya Klyuyeva [On Dreams in Works by Aleksei Remizov and Nikolay Kluev]. *Aleksey Remizov. Issledovaniya i materialy* [Alexey Remizov. Research and Materials]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Press, 1994, pp. 89–104. (In Russian).

6. Tsiv'yan T. O remizovskoy gipnologii i gipnografii [About Remizov's Hypnology and Hypnography]. *Serebryanny vek v Rossii* [The Silver Age in Russia]. Moscow, Radiks Publ., 1993, pp. 199–238. (In Russian).

(Monographs)

7. Nagornaya N.A. *Virtual'naya real'nost' snovideniya v tvorchestve A.M. Remizova* [Virtual Reality of a Dream in A.M. Remizov's Works]. Barnaul, Barnaul State Pedagogical University Publ., 2000. 150 p. (In Russian).

8. Obatnina E.R. *A.M. Remizov. Lichnost' i tvorcheskiye praktiki pisatelya* [A.M. Remizov. Personality and Creative Practices of the Writer]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2008. 296 p. (In Russian).

Чернышов Иван Сергеевич.

Кандидат филологических наук, независимый исследователь (Санкт-Петербург). Научные интересы: текстология Ф.М. Достоевского, творчество А.М. Ремизова

E-mail: random4304@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0643-9386

Ivan S. Chernyshov.

Candidate of Philology, independent researcher (St. Petersburg). Research interests: textual criticism of F.M. Dostoevsky's works, works of A.M. Remizov.

E-mail: random4304@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0643-9386

DOI 10.54770/20729316-2022-4-203



Б.П. Иванюк (Елец)

«ВСЕ ПОВТОРЯЮ ПЕРВЫЙ СТИХ...» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ: ДИАЛОГ С ПРОТОТЕКСТОМ («СТОЛ НАКРЫТ НА ШЕСТЕРЫХ...» АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО)

Аннотация. История обращений к стихотворению Марины Цветаевой «Все повторяю первый стих...» – ответном стихотворении Арсения Тарковского «Стол накрыт на шестерых...» сводится преимущественно к исследованию интертекстуальных связей обоих произведений и изучению биографических взаимоотношений поэтов. В статье предлагается версия анализа и интерпретации цветаевского текста в его формосодержательном единстве, обусловленном авторской установкой на диалог с текстом Арсения Тарковского. Основной вектор прочтения цветаевского текста – от поэтики и семантики его речевой фактуры к смысловой структуре. Особое внимание уделено поэтике и содержанию полемического парафразирования прототекста и поэтике адресации. В процессе анализа прослежены мотивы редактирования текста и редактирования жизни / смерти, числовой лейтмотив «семь», изменения в характере авторской модальности, ролевая градация лирической героини (незванная, самозванка, призванная), обозначены жанровые признаки антистрофы, литературного апокрифа, миракля и входящего в систему мортальных жанров «последнего стихотворения», выделены и сопоставлены две различимые в композиции стихотворения мизансцены, выявлены, связанные с сотворенным лирической героиней чудом воскрешения, аллюзии (Св. Грааль, Голгофа). По необходимости введены комментирующие процесс аналитического восприятия и интерпретации стихотворения контексты (биографический и историко-литературный). В конце статьи делается вывод о том, что в адресованном содержании стихотворения заключена умолчанная заявка Цветаевой на поэтическую реинкарнацию.

Ключевые слова: Марина Цветаева; Арсений Тарковский; диалог с прототекстом; мифологические аллюзии; «последнее стихотворение».

B.P. Ivanyuk (Yelets)

Marina Tsvetaeva's “I Keep Repeating the First Line...”: A Dialog with the Prototext (Arseny Tarkovsky's “The Table is Laid for Six...”)

Abstract. The history of the treatments of Marina Tsvetaeva's poem “I keep repeating the first line...”, answering to Arseny Tarkovsky's “The table is laid for six”, yields mainly analyses of intertextual connections of the two poems and exploration of biographical relations between the poets. This article offers a version of an analysis and interpretation of Tsvetaeva's text in its form-content unity determined by Tsvetaeva's set for a dialog with Arseny Tarkovsky's text. The main vector of Tsvetaeva's



poem's reading in this article is from poetics and semantics of its discursive texture to its content structure. A special attention is given to the poetics and content of the polemical paraphrasing of the prototext and the poetics of addressation. The motifs of the text editing and life / death editing, the numerical leitmotif "seven", changes in the character of the author's modality, a lyrical heroine's role gradation (uninvited, self-invited, summoned) are studied in the process of analysis. The genre features of an antistrophe, a literary apocrypha, a miracle, and of "the last poem", which is part of the mortal genres system, are defined. Two different mise-en-scènes discernible in the poem's composition are singled out and compared. Allusions related to the miracle of resurrection created by the lyrical heroine (St. Grail, Golgotha) are revealed. When necessary, some contexts (biographica and historical-literary) commenting on the process of the poem's analytical perception and interpretation are introduced. At the end of the article conclusions is made that the addressed content of the poem contains Tsvetaeva's silent application for poetic reincarnation.

Key words: Marina Tsvetaeva; Arseniy Tarkovsky; a dialog with the prototext; mythological allusions; "the last poem".

Марина Цветаева

«Я стол накрыл на шестерых...»

Все повторяю первый стих
И все переправляю слово: –
«Я стол накрыл на шестерых»...
Ты одного забыл – седьмого.

Невесело вам вшестером.
На лицах – дождевые струи...
Как мог ты за таким столом
Седьмого позабыть – седьмую...

Невесело твоим гостям,
Бездействует графин хрустальный.
Печально – им, печален сам,
Непозванная – всех печальней.

Невесело и несветло.
Ах! не едите и не пьете. –
Как мог ты позабыть число?
Как мог ты ошибиться в счете?

Как мог, как смел ты не понять,
Что шестеро (два брата, третий –



Ты сам – с женой, отец и мать)
Есть семеро – раз я на свете!

Ты стол накрыл на шестерых,
Но шестерыми мир не вымер.
Чем пугалом среди живых –
Быть призраком хочу – с твоими

(Своими...) Робкая как вор,
О – ни души не задевая! –
За непоставленный прибор
Сажусь, незванная, седьмая.

Раз! – опрокинула стакан!
И все, что жаждало пролиться, –
Вся соль из глаз, вся кровь из ран –
Со скатерти на половицы.

И – гроба нет! Разлуки – нет!
Стол расколдован, дом разбужен,
Как смерть – на свадебный обед,
Я – жизнь, пришедшая на ужин.

...Никто: не брат, не сын, не муж,
Не друг – и все же укоряю:
– Ты, стол накрывший на шесть – душ,
Меня не посадивший – с краю [Цветаева 1991, 357–358].

Арсений Тарковский

Меловой да соляной
Твой Славянск родной,
Надоело быть одной –
Посиди со мной...

Стол накрыт на шестерых,
Розы да хрусталь,
А среди гостей моих
Горе да печаль.

И со мною мой отец,
И со мною брат.
Час проходит. Наконец
У дверей стучат.

Как двенадцать лет назад,
Холодна рука
И немодные шумят
Синие шелка.

И вино звенит из тьмы,
И поет стекло:
«Как тебя любили мы,
Сколько лет прошло!»

Улыбнется мне отец,
Брат нальет вина,
Даст мне руку без колец,
Скажет мне она:

– Каблучки мои в пыли,
Выщела коса,
И поют из-под земли
Наши голоса [Тарковский 1991, 371–372].

Диалог с прототекстом в формате разговорного 4-стопного ямба начинается с настойчивой, оформленной эпанафорой («Все» – «И все»), правки его первого стиха. Он произносится дважды. Как наружный эпиграф-тезис, опровергаемый всем стихотворением с очевидными признаками анти-строфы (жанр диалогической лирики, полемическое произведение-ответ на чужой текст), и как внутривокальная отредактированная цитата: замена безличного «стол накрыт» на местоименное «Я стол накрыл...» возлагает на адресата стихотворения персональную ответственность за неприглашение Цветаевой, тем самым оправдывает ее жанровый пафос. Таким образом, «первый стих», воспринимается не ошибочным, а замышленным, хотя по косвенным свидетельствам Цветаева, присутствовавшая на чтении стихотворения [Белкина 1988, 170], воспроизвела его по памяти.

Содержание правки «первого стиха» Тарковского, маркированного аллитерацией первого стиха Цветаевой («повторяю первый»), определяется срединной вертикальной рифмой, связывающей два созвучных этой аллитерации глагола (повторяю – переправляю) в единое действие. Предмет правки – количество застольников. Рифменная позиция числительных и в особенности подчеркнутая тире ритмико-интонационная пауза выделяют итоговое для строфы и ключевое для всего стихотворения слово «седьмого», полемического в отношении к цитируемому числительному. Оба связанных числительных в дальнейшем варьируются, образуя речевые фигуры – эпитимесис (стилистическая фигура, изменение или уточнение ранее сказанного) «Седьмого позабыть – седьмую...» (вторая строфа) и полиптотон (грамматическая фигура, повтор одного и того же слова в разных падежных формах) «седьмую» (вторая строфа) и «седьмая» (седь-

мая строфа); метаклисис (повтор, изменяющий слово) «вшестером» (вторая строфа), «шестеро» (пятая строфа), «шестерыми» (шестая строфа) и «шесть» (десятая строфа). Эти повторы участвуют в осуществлении двуединой целевой установки стихотворного дискурса – убедить адресата в своей правоте и тем самым вызвать у него чувство вины.

Но вернемся к четвертому стиху. Его назначение заключается в том, что он открывает мотив редактирования жизни, который воспринимается таковым в сопоставлении с предыдущим стихом. И если субъектом текстовой редакции является биографический автор, то субъектом жизненной – лирическая героиня как персонажная объективация поэта. Этот мотив разворачивается в предлагаемых Тарковским жизненных обстоятельствах, воспроизводимых в новой редакции.

В обоих стихотворениях различимы две мизансцены. Первая – до прищелицы. У Тарковского мизансцена ее ожидания, охватывающая вторую и первый период третьей строфы, – экспозиционная по значению, статичная по характеру, непрерывная и экономная в описании. Как и у Тарковского, в первой мизансцене у Цветаевой обездвиженные персонажи, обозначенные глаголами бездействия («не едите и не пьете»), объединены («вшестером») эмфатическим «таким столом» и соответствующим ему настроением, определяемым анафорой «невесело» и подкрепленным изобразительными деталями в каждом 2-м стихе второй – четвертой строф. При этом заимствуется у Тарковского с опредмечиванием и глагольным уточнением, соответствующим характеру мизансцены, метонимический «хрусталь» («бездействует графин хрустальный»). От соседствующего же с «хрусталем» выразительного слова «розы» у Тарковского остается за-текстовый след: оно образует аллюзивную рифму со словом «слезы», замещенного перифразом «На лицах – дождевые струи» (традиционное для русской поэзии уподобление, к примеру, у Ф.И. Тютчева: «Слезы людские, о слезы людские <...> Льетесь, как льются струи дождевые...» [Тютчев 1966, 112]). Причем, в сравнении с отстраненным рассказом Тарковского о событии изображенная мизансцена у Цветаевой дискретная, перемежающаяся рефлексивными репликами, варьирующими числовой лейтмотив «семь». В стихотворении он реализуется как сквозной, но парцеллированный монолог, в структуре строф, в последних (ем) стихах – как относительно самостоятельный компонент, лишь в пятой строфе занимая все текстовое пространство. Монолог, представляющий собой восходящую градацию авторской экспрессии с опорными глаголами «забыл» и его дериватом «позабыть», «ошибиться», «не понять», завершается авторской расшифровкой числа «семь».

Тарковский называет среди «шестерых» только мертвых гостей (стихотворение написано в 1940 г., к этому времени трое из шестерых уже умерли: старший и единственный брат Валерий в 1919 г., отец – в 1924 г., возлюбленная, прототип прищелицы, – Мария Фальц в 1932 г.; фраза «как 12 лет назад» точно указывает дату их последней встречи – 1928 г.). Цветаева же – частично меняет состав и количество участников встречи: жи-



вые «мать» и «ты сам с женой», мертвые «отец» и «два (? – *Б.И.*) брата». Как видим, в списке не значится возлюбленная поэта, словно замещенная вторым несуществующим братом, хотя она является главным событийным участником стихотворения Тарковского. Это умолчание – вполне выразительное, чтобы искать ему биографическое объяснение. (К примеру, Н. Савельева: «Марина Ивановна не поняла – или не захотела понять, – что на ужин к Тарковскому приходит его умершая возлюбленная. Может быть, зная это, она не написала бы ему эти ответные стихи, которые звучат не только как укор, но и как надежда на поворот к лучшему в их отношениях» [Савельева 2001]). Но в границах текста цветаевские подсчет и перечисление присутствующих у Тарковского оправданы пока что декларативной правотой «непознанной» (чужой) быть к ним причастной, что аргументируется ею суггестивным тождеством «шестеро <...> есть семеро».

Числовая парентеза («два брата, третий – ты сам с женой, отец и мать») обрамлена обращением к Тарковскому, которое завершает восходящую градацию его обвинения. При последовательной выборке стихов, объединенных расширенной анафорой (трижды – во второй и четвертой строфах «Как мог ты», в пятой – «Как мог, как смел ты»), это подтверждается соответствующей интонацией, структурированной в стилистических фигурах с закрепленными за ними пунктуационными знаками (речевой обрыв, выраженный многоточием во второй строфе, риторические вопросы – в четвертой и – риторическое восклицание – в пятой).

Обвинение «другого» синхронизировано с самоутверждением, которое в пятой строфе достигает такого же градационного предела. Если предыдущие строфы кумулировали отсутствующее присутствие «непознанной», то в этой – неоднократная метонимия «седьмая» увязывается, наконец, со своим отсроченным, но ожидаемым субъектом, интонационный эффект провозглашения которого («раз я на свете!») подготовлен упомянутой ретардационной парентезой.

Пятой строфой завершается первая мизансцена, что подчеркнуто первым стихом следующей строфы «Ты стол накрыл на шестерых», контрастирующим с эмоциональным предыдущим. Он, закольцованный с началом стихотворения, обозначает исходную ситуацию, обусловленную цитируемой строчкой Тарковского, но уже без продолжения первой мизансцены с сопутствующей ей обвинительной риторикой.

Отталкиваясь от первого стиха-зачина, Цветаева разыгрывает вторую, собственную и событийную, мизансцену в седьмой – девятой строфах с предварительным ее обоснованием в этой же, переходной по назначению, шестой строфе, обращенной, как и предыдущие, к Тарковскому. Она состоит из двух периодов. Остановимся на первом периоде (1-й–2-й стихи), на уточнении слова «шестерых» подхватным, маркированным аллитерацией, содержащим полемичное утверждение стихом «Но шестерыми...». В отличие от оживления мертвых Тарковским Цветаева умерщвляет живых, тем самым обуславливает желанное ею причащение смерти во втором периоде строфы: в 3-м–4-м стихах обозначены коллизия волевого выбора –

быть «пугалом среди живых» или «Быть призраком хочю – с твоими».

Переход лирической героини из чужого мира живых в свой мир мертвых совершается по местоименным, обозначающим строфическое пограничье, антонимам «твоими» – «своими». Первое слово седьмой строфы «своими» обособлено скобками с имплицитным значением «присвоение», тождественным значению последующего словосочетания – «робкая как вор». Мотивированное самозванством лирической героини (в отличие от приглашенной Тарковским гостьи), это словосочетание диагностирует ее внутреннее самочувствие и определяет характер ее первичного, в театральной терминологии, «физического действия», означающего преодоление ею несобственного отчуждения от «твоих» и приобщение к «своим». С этого робкого (как и речевая поступь в начале стихотворения) поступка начинается вторая, в полуобновленном хронотопе, мизансцена – в «посмертном» времени, но в том же, описанном «с порога», интерьере и с теми же – по умолчанию – участниками. Назовем эту мизансцену домашним Элизиумом.

В отношении к прототексту первая мизансцена является ремейком, вторая – сиквелом. Причем, лирическая героиня в обеих воображаемых ею мизансценах выступает в роли живого призрака с той лишь разницей, что в первой он (призрак) как чужак «в предлагаемых обстоятельствах» – рефлектирующий персонаж, а во второй – действующий, что обуславливает прерывный характер первой мизансцены и цельный – второй. Изобразительная цельность обеспечивается единством действия, охватывающего восьмую и первый период девятой строфы и развивающегося по каузальному (правдоподобному) алгоритму: исходный жест, контрастирующий с робким вхождением лирической героини, энергичный, ритмически маркированный ударением «Раз!» и усиленный «эхо» («раз-луки», «расколдован», «раз-бужен»), и два его, последовательно связанных между собой анафорическим союзом «и», следствия («И все, что жаждало...» – «И гроба нет...»). Динамический эффект действия усилен статичностью первой мизансцены и выражен четким темпоритмом стихов, что достигается комплексным использованием обозначенных типа эллипсисов («Вся соль из глаз, вся кровь из ран – / Со скатерти – на половицы») и синтагм-полустихий из простых предложений (подлежащее + сказуемое), объединенных синтаксическими параллелизмами («И – гроба нет! Разлуки – нет! / Стол расколдован, дом разбужен»), а также фразовым, соответствующим стиховым, членением текста (отсутствием анжабеманов). Цельности всей мизансцены способствует и звуковая «прошивка» текста: «расколдован, дом», «свадебный обед», «жизнь, пришедшая на ужин».

Содержание же действия определяется аллюзией легенды о Св. Граале, – священном сосуде с жертвенной кровью Христа, собранной Иосифом Аримафейским на Голгофе, легенды, которая, как известно, не приобрела сюжетного инварианта и канонического толкования, что и позволяет разночтения, допустимые ее смысловым потенциалом – жертвенное искупление Христом первородного греха, дарующее человеку возможность



спасения, духовного анабасиса и бессмертия. Эта мифологема, адаптированная к стихотворной реальности, конкретизируется крестоподобным «пугалом» – Голгофой Цветаевой – и обытовлением Св. Чаши ритуализированным стаканом из «непоставленного прибора» и пролитием сакральной субстанции «Со скатерти на половицы». Можно сказать, что эта авторизованная мифологема реализуется в жанре поэтического апокрифа.

Происходит метаморфоза и с лирической героиней. Она уже не незваная и самозванка, но призванная собственноручно править не только текст, но и судьбы. Ее самоутверждение оформлено пуантом «Я – жизнь, пришедшая на ужин», завершающим действие с жанровыми признаками миракля и осмысляемого в антитетической связке с предшествующим стихом («Как смерть – на свадебный обед»).

Сотворенное лирической героиней чудо воскрешения отсылает к традиционным сюжетным мотивам, разработанным на основе мифологеми умирания-воскрешения и распространенным в религиозной, фольклорной и литературной практике разных народов. Прежде всего – к мотиву из пасхального тропаря «Христос воскрес из мертвых, / смертью смерть поправ / и сущим во гробех живот даровав». В этом контексте формируется рецептивная мысль о смертном самопожертвовании лирической героини ради жизни *своих*, мысль, обосновывающее ее право быть *своей* среди *своих* и тем самым правоту обвинения *своего* Тарковского. Обоснование конкретизируется в завершительной строфе.

Она открывается речевым обрывом, очеркивающим, прерванное мизансценой, прямое обращение Цветаевой к Тарковскому. Оно начинается зевгмой «никто», объединяющей типичные варианты мирских связей людей, и именно отсутствие таких между Цветаевой и Тарковским оправдывает, по мнению Цветаевой, ее неприглашение им. Обвинение же исходит из ментальных отношений поэтов. Оно номинировано словом «укоряю», который завершает ряд глаголов той же модальности («забыл», «позабыть», «ошибиться в счете», «смел ты не понять»), является их семантическим знаменателем непонимания, но уже не атрибутированным в отличие от них Тарковскому. Но главное, слово «укоряю» проясняет причинный смысл обвинения, заключенный в рифмованном с ним словосочетании «с краю» во втором периоде строфы, связанном с первым пояснительным двоеточием.

Второй период начинается стихом, перекликающимся общей словоформой «душа» с соответствующим стихом седьмой строфы («О – ни души не задевая») (курсив автора, если не указано иначе – *Б.И.*). Оба, производные от этой словоформы, слова, выделенные курсивом, имеют общее значение, определяемое предсказуемым эпитетом «родственные», но в стихе «О – ни души не задевая!» – речь идет о душах мертвых, а в стихе «Ты стол накрывший на шесть души» – и живых, и мертвых. Лексическое же сходство однокоренных словоформ «не посадивший» и «сажусь» обосновывает возвратное сопоставление последнего стиха последней строфы («Меня не посадивший – с краю») с последним стихом той же седь-



мой строфы («Сажусь незваная, седьмая»). Их внешняя семантическая разница очевидна: самовольный поступок лирической героини, с одной стороны, и не-поступок Тарковского, с другой, оправдываемый, как было сказано, мирской и необъяснимый ментальной причинами. И в этом, автологическом, плане словосочетание «с краю» воспринимается избыточным уточнением место-неположения «седьмой» в изображенной мизансцене. Но в нем, обособленном тире, придвигающем его к краю текста, заключен смысловой подтекст, не исчерпываемый поминальным локусом, но позволяющий прояснить экзистенциальное местоположение Цветаевой, диагностируемое традиционной метафорой «на краю жизни».

Предчувствие / знание вынужденного или добровольного ухода из жизни является жанровой темой «последнего стихотворения» (здесь: жанр мортальной поэзии) с нередко вплетенными в него мотивами прощания и прощения со значением субъектного отторжения от жизни, иногда сопровождаемого чувством элегического превосходства над живыми – оборотным чувством высшей несправедливости. В анализируемом же тексте таковые отсутствуют, как и другие типичные, в частности, жанровые мотивы, к примеру, молитвы, обращенной к трансцендентному (-ым) существу (-ам), и завещания, обращенного к земному (-ым). Феноменальность же «последнего стихотворения» Цветаевой заключается в промежуточном, между жизнью и смертью, ее ментальном (не физическом) состоянии, которое выражено в двойственной поэтике адресации: с одной стороны, она (поэтика) провоцирует конкретного и знакомого современника на живой диалог, а с другой, в ней отсутствуют признаки ожидания и, главное, необходимости возвратного слова. Иначе говоря, это диалог, замыкающийся на субъекте, который отторгает своего адресата монологическим обвинением.

В жизненной же реальности диалог разомкнется покаянными «Я слышу, я не сплю, зовешь меня, Марина...» и др. разновременными стихотворениями Тарковского, собранными в цикл «Памяти М.И. Цветаевой», ставший ее мнемоническим воскрешением.

Однако в цветаевском тексте можно усмотреть еще один из характерных для «последнего стихотворения» жанровый мотив, имплицитный во второй мизансцене – композиционной вставке изображенного действия в структуре монологической речи. Чудо воскрешения, на наш взгляд, является не только аргументом обвинения, т.е. имеет окказиональное значение. В нем заключена, превосходящая адресованное содержание стихотворения, умолчанная заявка Цветаевой на поэтическую реинкарнацию, мотив которой вписывается в традицию «Памятника», начатую горацанской одой «К Мельпомене».

ЛИТЕРАТУРА

1. Белкина М.И. Скращение судеб. Москва: Книга, 1988. 448 с.
2. Боровикова М. Цветаева и Ахматова (вокруг последнего стихотворения Ма-



рины Цветаевой) // Ruthenia. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/528720.html> (дата обращения 24.01.2022).

3. Делаланд Н. Отрывок из исследования о Марине Цветаевой, а также о душе, смерти и жизни. URL: <https://rrosrp.livejournal.com/124872.html> (дата обращения 24.01.2022).

4. Кривомазов А.Н. Арсений Тарковский и Марина Цветаева. URL: <https://omiliya.org/article/arseniy-tarkovskiy-i-marina-cvetaeva-ankrivomazov> (дата обращения 24.01.2022).

5. Савельева Н. Марина Цветаева и Арсений Тарковский. URL: <http://moloko.ruspole.info/node/61> (дата обращения 24.01.2022).

6. Тарковский А.А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Стихотворения / Сост. Т. Озерской-Тарковской; Вступ. ст. К. Ковальджи; Примеч. А. Лаврина. Москва: Художественная литература, 1991. 462 с.

7. Тютчев Ф.И. Лирика. Т. I / Под. ред. К.В. Пигарева. Москва: Наука, 1966. 447 с.

8. Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы / Вступ. ст, сост. и комм. А.А. Саакянц. Москва: Правда, 1991. 688 с.

REFERENCES (Monographs)

1. Belkina M. *Skreshcheniye sudeb* [Twists of Fate]. Moscow, Kniga Publ., 1988. 448 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

2. Borovikova M. *Tsvetayeva i Akhmatova (vokrug poslednego stikhotvoreniya Mariny Tsvetayevoy)* [Tsvetayeva and Akhmatova (On M. Tsvetaeva's Last Poem)]. Available at: <http://www.ruthenia.ru/document/528720.html> (accessed 24.01.2022). (In Russian).

3. Delaland N. *Otryvok iz issledovaniya o Marine Tsvetayevoy, a takzhe o du-she, smerti i zhizni* [A Fragment from a Study on Marina Tsvetaeva, Also on Soul, Death, and Life]. Available at: <https://rrosrp.livejournal.com/124872.html> (accessed 24.01.2022). (In Russian).

4. Krivomazov A.N. *Arseniy Tarkovskiy i Marina Tsvetayeva* [Arseny Tarkovsky and Marina Tsvetaeva]. Available at: <https://omiliya.org/article/arseniy-tarkovskiy-i-marina-cvetaeva-ankrivomazov> (accessed 24.01.2022). (In Russian).

5. Savel'yeva N. *Marina Tsvetayeva i Arseniy Tarkovskiy* [Marina Tsvetaeva and Arseny Tarkovsky]. Available at: <http://moloko.ruspole.info/node/61> (accessed 24.01.2022). (In Russian).



Иванюк Борис Павлович, Елецкий государственный университет имени И.А. Бунина.

Доктор филологических наук, профессор кафедры литературоведения и журналистики. Научные интересы: поэтика текста, жанрология, метафорология.

E-mail: odinal47@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0225-2060

Boris P. Ivanyuk, Bunin Yelets State University.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Literary Studies and Journalism. Research interests: poetics of text, genre studies, metaphorology.

E-mail: odinal47@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0225-2060

И.П. Черкасова (Москва)

**АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА «АНГЕЛ»
В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ А.А. ТАРКОВСКОГО**

Аннотация. Статья посвящена изучению репрезентации аксиологической доминанты *ангел* в поэтическом дискурсе. Дискурс представлен как актуализация взаимодействия структур текста с экстралингвистическими факторами. Поэтический дискурс рассматривается как сложное структурно-семантическое образование, аксиологическая система, обладающая определенной функциональной перспективой. Основой поэтического дискурса является система концептов, которые вербализуются в соответствии с характером и своеобразием материальной, духовной и социальной культуры, в тесной связи с лингвистическими и прагматическими составляющими. Обосновывается возможность рассмотрения «ангела» как вневременной аксиологической доминанты, наполняющейся многогранным смысловым содержанием в зависимости от специфики культуры и рефлексивной реальности личности автора. Аксиологическая доминанта поэтического дискурса *ангел*, выступая в контекстах, формирует концепт как совокупность смыслов. В статье представлено семантическое наполнение образа-смысла (метасмысла) *ангел* в поэтических текстах Арсения Тарковского. При появлении образа (слова) *ангел* в поэтическом контексте в значительной мере происходит трансформация структурно-семантического наполнения религиозного концепта. Выявлены смыслы, репрезентирующие данный концепт в рамках поэтического дискурса. Приведенные примеры иллюстрируют освещаемые положения. Методы анализа: контекстуальный, лингвистико-герменевтический. Результаты исследования могут найти применение в учебных курсах по теории языка, теории дискурса, стилистике, интерпретации текста, теории и практике перевода. Материал может быть использован в процессе изучения концептосферы поэтического дискурса.

Ключевые слова: ангел; дискурс; аксиология; доминанта; концепт; образ; смысл; поэзия; текст; коммуникация.

I.P. Cherkasova (Moscow)

Axiological Dominant “Angel” in the Poetic World of A.A. Tarkovsky

Abstract. The article is devoted to the investigation of the representation of the axiological dominant *angel* in poetic discourse. The discourse is presented as an actualization of the interaction of text structures with extralinguistic factors. Poetic discourse is considered as a complex structural and semantic formation, an axiological system having a certain functional perspective. The basis of poetic discourse is a system of concepts that are verbalized in accordance with the nature and originality of material, spiritual and social culture, in close connection with linguistic and pragmatic compo-

nents. *The angel* is considered as an axiological dominant, independent of the temporary historical stage, filled with a multifaceted semantic content, depending on the specific culture and experience of the author. The axiological dominant of the poetic discourse *angel* forms the concept as a set of contextual meanings. The article presents the semantic content of the meaning (metameaning) *angel* in the poetic texts of Arseniy Tarkovsky. When the word *angel* appears in a poetic context, the structural and semantic content of the religious concept is largely transformed. The meanings representing this concept within the framework of poetic discourse are revealed. The given examples illustrate the statements under consideration. The analysis was carried out by means of contextual and linguistic-hermeneutic methods. The practical value of the paper consists of the application of the results of the investigation in the course of stylistics, text interpretation, discourse theory, theory and practice of translation. The data obtained can be used in the course of the analysis of the concept sphere of poetic discourse.

Key words: discourse; axiology; dominant; concept; image; meaning; poetry; text; communication.

В динамике современных ритмов и ускорении научно-технического прогресса все более очевидной становится разница между многочисленными сопряженными пространствами человеческого существования: иллюзорным и бытийным, фикциональным и творческим, временным и вечным. Дихотомия бытия определяет стремления человеческого духа, направляя его к самосовершенствованию. Поэтический текст в данной связи остается загадочной вселенной, являющей собой одно из оснований стабильности мира и мировидения.

Ю.М. Лотман рассматривал поэзию как сферу искусства, сущность которой не до конца ясна науке, акцентируя внимание на парадоксальном факте, состоящем в том, что «наиболее существенные проблемы все еще находятся за пределами возможностей современной науки <...> решение их за последнее время даже как будто отодвинулось: то, что еще недавно казалось ясным и очевидным, представляется современному ученому непонятным и загадочным» [Лотман 1972, 3]. Актуальность высказывания не только сохраняется, но и возрастает с течением времени. Опираясь в теоретико-методологическом плане на труды по теории литературы (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров и др.), лингвопоэтике и истории поэтического языка (В.Б. Шкловский, Ю.М. Тынянов, Р.О. Якобсон, В.М. Жирмунский, Г.О. Винокур, В.В. Виноградов, Н.А. Кожевникова и др.), семиотике (Ю.М. Лотман, Е. Фарыно, Б.А. Успенский и др.), новые исследования открывают дополнительные грани и пространства поэтического бытия, связанные с феноменом лиризма поэтического текста [Шевчук 2015], духовными аспектами поэтического творчества [Котова 2008; Комарова 2017], особенностями поэтического стиля [Балашов-Ескин 2021], культурными традициями и универсалиями [Марцинкевич 2014], неповторимостью системы индивидуально-авторских образов [Шафаренко 2019], восприятием русской поэзии за рубежом [Хило 2015] и многие другие. Палитра значений и смыслов, обращенных к сущности бытия,



имея конкретную репрезентацию в тексте, открывается исследователям в богатстве и многообразии.

Антропоцентрическая парадигма знания, выстраивающаяся с опорой на междисциплинарность, обращается к вопросам вербализации и концептуализации ценностных категорий, их актуализации в системе различных типов дискурса, а также к специфическим характеристикам дискурса как явления (Н.Д. Арутюнова, С.Г. Воркачев, В.З. Демьянков, М.Р. Желтухина, В.И. Карасик, В.В. Колесов, Н.А. Красавский, Е.С. Кубрякова, М.Л. Макаров, Г.Н. Манаенко, В.А. Маслова, М.Ю. Олешков, А.В. Олянич, М.В. Пименова, З.Д. Попова, В.М. Савицкий, Г.Г. Слышкин, Ю.С. Степанов, И.А. Стернин, В.И. Тюпа, В.Е. Чернявская, А. Bell, Т.А. van Dijk, G. Cook, N. Fairclough, V. Paltridge, M. Stubbs, R. Wodak и др.), определяемым зависимостью от национальной специфики, исторического этапа, что, безусловно, справедливо. Однако, как пишет В.П. Литвинов, плюралистическим понятиям мира противопоставлено принципиально моническое понятие «логос» как общее начало за всеми языками, мышлениями и формами жизни, который проявляется как множественный, оставаясь одновременно единым [Литвинов 1997, 8].

Учитывая безусловную связь с конкретной культурой и научной парадигмой, как представляется, именно система и тонкости верований определяют аксиологические доминанты общества в целом, которые, несмотря на социальные требования, индивидуальное осмысление и интерпретацию, сохраняют сущностное смысловое ядро, определяющее и оправдывающее духовные метания и преобразования личности. Вневременной аксиологической доминантой в данной связи, безусловно, можно назвать образ ангела, наполняющийся многогранным смысловым содержанием в зависимости от культуры и рефлексивной реальности личности.

Более двухсот раз появляется образ ангела в Библии. Подробную характеристику дает, прежде всего, Закон Божий: «Ангелы – духи безтлельные (потому невидимые) и бессмертные, как и наши души; но их Бог одарил больше высокими силами и способностями, чем человека. Ум их совершеннее нашего. Они всегда исполняют волю Божию, они безгрешны, и теперь благодатью Божией так утвердились в делании добра, что и грешить не могут. <...> И слово “ангел” означает “вестник”» [Закон Божий... 1994, 596]. Согласно мнению К.Р. Хагенбаха, ангелы, существуя между телесным и бестелесным мирами, отличаются от человеческих душ тем, что: 1) им не нужно физическое тело; 2) они получают опыт без логических заключений; 3) процесс мышления сопряжен с процессом созерцания; 4) статичны с точки зрения аксиологии; 5) общение происходит на интеллектуальном языке; 6) не вездесущи, а бесконечно передвигаются от места к месту [Hagenbach 1867].

Ангел выступает как часть божественного интеллекта. В трактате «Сумма теологии» Фома Аквинский определяет ангелов как всецело духовные создания, обладающие субстанцией, интеллектом, волей, способные формировать тела сгущением воздуха для общения с людьми, а также



передвигаться мгновенно как содержащие место. Поскольку ангелы знают универсальный аспект добра посредством своего интеллекта, несомненно, что они обладают волей, которая не является ни их природой, ни их интеллектом. Интеллект и воля неизбежно являются различными силами, поскольку обе они являются частью природы Бога. У ангелов есть свобода выбора, но поскольку Бог есть всеобщее благо, ангелы, естественно, любят Бога больше, чем самих себя. Благодать Божия и слава ангелов принимаются согласно уровню их природных талантов. Ангел не может грешить, потому что его любовь и воля направлены к Богу [Thomas Aquinas 1952]. Дионисий Ареопагит представил схему ангельской иерархии. Он называет ангелов «небесными чинами» и особо уточняет, что они «выше всякой материи», поэтому любое сравнение с людьми, будь то внешнее или внутреннее, бессмысленно. По его словам, «иерархия есть священный чин, знание и деятельность, уподобляющиеся, по возможности, божественной красоте и при переданном свыше озарении приближающиеся к возможному подражанию Богу. Это значит, что целью иерархии является возможное уподобление Богу и соединение с ним» [Дионисий Ареопагит 1995, 15]. Ангел достаточно часто выступает вестником божественной воли, посредником между Богом и людьми. Игумен Филарет подчеркивает, что вся земная жизнь человека есть время подготовки к вечности, в течение которой он должен совершать добродетельные дела и противостоять злу. Главное начало нравственного закона есть любовь, она приближает человека к Богу, который Сам есть Любовь. Любовь есть сила, уничтожающая эгоизм и злобу [Филарет 1991, 11, 58–59].

Ангел – один из ключевых концептов художественного (поэтического) пространства, выступающего как особая форма мышления, выводящая текст на междискурсивный уровень. Опыт и анализ показывают, как правило, вертикальное осмысление миропорядка как в бытовом, так и бытийном типах дискурса (И.А. Ткаченко, М.А. Ткачев, Л.А. Глыбина и др.) между тьмой и светом, суетой и творчеством, страхом и верой, тленностью и восхождением (вечностью). Историческое развитие поэтического мышления в данной связи оказывается наиболее верным идеалам, позволяющим охватить различные времена и традиции. Размышляя о сущности человека как «мыслящего мышления», М. Хайдеггер говорит именно о поэзии: «Мы, сегодняшние, вероятно, не имеем ни малейшего понятия относительно того, как греки, думая, переживали свою высокую поэзию <...> нет, не переживали, но позволяли себе пребывать в присутствии <...> явленного сияния» [Хайдеггер 2007, 44]. Философ отмечает редкие случаи сближения поэтического пространства и текста, основанного на логических заключениях мышления: «Это может произойти, когда поэзия высока, а мышление – глубоко» [Хайдеггер 2007, 44]. И.В. Фоменко называет художественное (поэтическое) произведение одним из самых парадоксальных явлений и проявлений мышления: «с одной стороны, оно рукотворно, его создает сам человек, с другой – оно оказывается столь сложным и загадочным, что его не может объяснить ни одна научная дисциплина»



[Фоменко 2003, 9]. Одновременно поэтическое слово требует рефлексии и распределенности, опирающихся на опыт филологической герменевтики, опыт, который, согласно мнению Г.И. Богина, одновременно индивидуален и коллективен, так как понимание одного человека получает развитие в деятельности другого, в этой связи цитируемый автор говорит об intersubjectивности понимания и понимаемых смыслов [Богин 2001].

Творчество Арсения Тарковского, охватившее и отразившее сложные этапы общественного развития, синтезирующее разнообразные культурные контексты, формирующие единое мифопоэтическое пространство [Резниченко 2014, 7], представляется наиболее интересным для изучения, исследователи единодушны в том, что творческое наследие поэта является недостаточно изученным (И.В. Баженова, Е.Н. Верещагина, С.В. Кекова, И.Г. Павловская, Т.Л. Чаплыгина, Ц. Цзинши), что «не находит соответствия масштабу личности самобытного поэта», особенно необходимы исследования поэтического текста, его внутренней формы, «позволяющей выйти к постижению поэтического содержания» [Лысенко 2008]. Знаковым является обращение автора к традиционным христианским ценностям и библейским образам (апостола Петра, апостола Фомы, праведника Лазаря и др.) (Евангелие от Иоанна, 11, Евангелие от Луки, 10, 30–37 и др.). Образ ангела в творчестве Арсения Александровича Тарковского занимает особое место, охватывая кардинальные позиции индивидуально-авторского поэтического мира.

В первой книге стихов «Гостья-звезда» *ангел* как символ духовного совершенства появляется при описании женщины, воплощающей, наряду с внутренними противоречиями, *многогранность земной любви*, проявляющейся в заботе и внимании, слабости и силе, детской искренности, непосредственности и безграничной власти:

Отнятая у меня, ночами
Плакавшая обо мне, в нестрогом
Черном платье, с детскими плечами,
Лучший дар, не возвращенный богом...
Не следи за мной зрачком косящим,
Ангел, олененок, соколенок [Тарковский 1991, I, 43].

Лиризм как тип художественного содержания, базирующийся на переживании действительности, воспроизводимом автором [Шевчук 2015], определяет взаимодействие миров (внутреннего и внешнего, реального и духовного, земного и небесного). Образ ангела возникает и в следующих произведениях поэта, демонстрируя посредством дихотомии взаимосвязь божественного творения как совершенства и земной абсолютной чистоты, предполагающую единство вечной женственности и вечного возрождения, начала всех начал, но при этом также неудержимость и неподвластность стихий всех измерений:



Ты ангел и дитя, ты первая страница,
Ты катишь колесо прибою пред собой –
Волну вослед волне, и гонишь, как прибой,
За часом новый час – часы, как часовщица [Тарковский 1991, I, 213].

И неслучаен в данной связи интертекстуальный контекст, создаваемый эпиграфом, апеллирующим к «Метаморфозам» Овидия, литературным классическим образам прошлого. Н. Резниченко отмечает, что А. Тарковский использует особый тип поэтического слова – Слово-Логос, благодаря которому формируется мир как культурный космос [Резниченко 2014, 7], в основании которого лежит глубокое чувство мировой культурной традиции, воспринимаемой как «непрерывный круговорот культурных эпох» [Резниченко 2019, 5].

Интересен поэтический образ ревности, приобретающий в контексте метафорического переосмысления посредством использования лексической единицы *ангел*, а также непривычную смысловую нагрузку, особую окраску и оправдание, воспринимаемый как отголосок абсолютной любви:

Ходит ангел ревности по дому,
Ищет утешения в словах,
Чтобы я терзался по-иному,
А тебя не мучил древний страх [Тарковский 1991, I, 374].

В качестве следующей составляющей следует назвать *гениальность*. В книге стихов «Перед снегом» *ангел* как поэтический смысл символизирует духовный гений творческой личности, объединяющий посредством метафорических переосмыслений разные виды искусства, питаемые вдохновением, открывающие восхождение к вечности:

А эта грубость ангела, с какою
Он свой мазок роднит с моей строкою,
Ведет и вас через его зрачок
Туда, где дышит звездами Ван Гог [Тарковский 1991, I, 87].

М. Кукин и О. Лекманов детально прослеживают герменевтический круг понимания от неожиданно резкого сочетания «грубость ангела», характеризующего новаторскую, почти безумную смелость художника и поэта, позволяющую, по мнению исследователей, назвать художественные миры «нездешними», «божественными», «ангельскими», до небесного или даже наднебесного, запредельного пространства, объединяющего «ангелов» и «звезды», соединенные семантической связью в поэтическом мире [Кукин, Лекманов 2017].

Ангел – это необъяснимый дар величайших поэтов, позволяющий рассматривать его как божественный. Это дар людям, духовно достойным его, размышления о которых позволяют поэту обращаться к библейским



образам и с помощью метафор и сравнений объединить земной и небесный миры:

Я слышу, я не сплю, зовешь меня, Марина,
Поешь, Марина, мне, крылом грозишь, Марина,
Как трубы ангелов над городом поют,
И только горечью своей неисцелимой
Наш хлеб отравленный возьмешь на Страшный суд [Тарковский 1991, I, 202].

В цикле «Чистопольская тетрадь» *ангел* выступает как точка рефлексии, позволяющая поэту выразить безмерное и бесконечное *ощущение слабости и беспомощности*. Диалогическое пространство «поэт – ангел», оставляющее надежду на помощь благодаря присутствию и имплицитному смыслу «ангел – хранитель», формирует мифопоэтическую модель, которая, согласно мнению И.Г. Павловской, определяется системой оппозиций, основанной на сочетании античного мифа и библейской традиции [Павловская 2007, 3]:

Ангел видит нас, бездольных,
До утра сошедших в ад,
И в убежищах подпольных
Очи ангела горят [Тарковский 1991, I, 101].

В данной связи образ ангела допускает трактовку в смысле тоски по трансцендентному Н. Бердяева, которую философ рассматривал как направленную к высшему миру и сопровождающуюся «чувством ничтожества, пустоты, тленности этого мира. Тоска обращена к трансцендентному, вместе с тем она означает неслиянность с трансцендентным, бездну между мной и трансцендентным. Тоска по трансцендентному, по иному, чем этот мир, по переходящему за границы этого мира. Но она говорит об одиночестве перед лицом трансцендентного. Это есть до последней остроты доведенный конфликт между моей жизнью в этом мире и трансцендентным» [Бердяев 2001, 294].

Ощущение неопределенности человеческого бытия разрастается до растерянности и потерянности в мировом пространстве, но сохраняющем надежду на близость и в чем-то схожест с ангелом; при этом теряется уверенность в силе человеческого разума, возникает идея о тщетности его усилий в определении устойчивых основ мироздания:

Во вселенной наш разум счастливый
Ненадежное строит жильё,
Люди, звезды и ангелы живы
Шаровым натяженьем ее [Тарковский 1991, I, 308].

Важное место в данной связи занимает категория телесности, деталь-



но рассмотренная в работе Э.В. Кельметр [Кельметр 2015], лежащая в основе дихотомии «человек – ангел», определяющей базовую структуру авторского пространства и мировидения.

Ангел – символ внешней оценки, репрезентации аксиологических основ человеческого бытия, дающих основание и право быть услышанными, требование и *потребность развития и духовной трансформации*:

Не дойдут мольбы до Бога,
Сердце ангела – алмаз.
Продолжается тревога,
И Господь не слышит нас.
Рассекает воздух душный,
Не находит горних роз
И не хочет равнодушный
Божий ангел наших слез [Тарковский 1991, I, 102].

Строки А. Тарковского перекликаются с поэзией Р.М. Рильке, считавшего Россию духовной родиной [Рильке 1994, 169–170] и определявшего ее границы поэтическим образом:

«Woran könnte Rußland an diesen beiden Seiten grenzen? <...> “Vielleicht an Gott?” “Ja”, bestätigte ich, “an Gott”» [Rilke].
«А с чем граничит сверху и внизу Россия? <...>
– Наверное, с Богом?
– Конечно, – подтвердил я, – с Богом» [Рильке].

В «Дуинских элегиях» *ангел* Р.М. Рильке представляет собой один из наиболее сложных и противоречивых концептов. Он в значительной мере определен многочисленными вопросами и связанными с ним парадоксами и является понятием философским. Ангел – точка рефлексии, в его свете Р.М. Рильке пытается понять возможности человека как духовного существа. Данный концепт динамичен в пространстве текста, и его наполнение меняется от первой элегии к последней согласно пониманию его лирическим героем. В первых элегиях он предстает как *Erzengel* (архангел), *fast tödlich* (почти смертоносный), *schrecklich* (ужасный), ему приписывается *stärkeres Dasein* (более прочное бытие). Но, одновременно, он прекрасен и совершенен. Рильке характеризует ангелов в сложных метафорах, с помощью которых старается передать неземное абсолютное совершенство, не поддающееся земным образам и сравнениям. Ангелы, обладая частью божественного интеллекта, совершеннее, чем человек:

Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung,
Hohenzüge, morgenrötliche Grate
aller Erschaffung, - Pollen der blühenden Gottheit,
Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,
Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte



stürmisch entzückten Gefühls und plötzlich, einzeln,
Spiegel: die die entströmte eigene Schönheit
widerschöpfen zurück in das eigene Antlitz [Rilke 1981, 255].

Рано удавшиеся, вы, баловни созидания,
Горные цепи, рассветные гребни творенья,
Пыльца расцветающего божества,
Суставы света, проходы, ступени, престолы,
Вместилища сути, ограды блаженства, стихийные взрывы
Восхищенного чувства и порознь, внезапно,
Зеркала: красота убывает, и собственным ликом
Нужно вбирать ее, чтобы восполнить утечку [Рильке 1994, 270–271].

Ангел А. Тарковского – **символ веры и надежды**, включающий поэтическую многозначность звездного мира; его же отсутствие, соответственно, позволяет ощутить иную сторону мира и зависимость от человеческого выбора:

*Нет больше ни приюта, ни покоя,
Ни ангела над пропастью беззвездной* [Тарковский 1991, I, 43].

Ангел – это проводник людей в иной мир, символ избавления от боли и страданий:

По такому белому снегу
Белый ангел альфу-омегу
Мог бы крыльями написать
И лебяжью смертную негу
Ниспослать мне как благодать [Тарковский 1991, I, 350].

Ангел – символ невидимого **присутствия духовного и божественного начала в повседневной жизни**, обретающей в зависимости от духовного выбора человека тленность или право на возрождение и перерождение, восходящее к дихотомии «земная память – вечность»:

Все, что мило, зримо, живо,
Повторяет свой полет,
Если ангел объектива
Под крыло твой мир берет [Тарковский 1991, I, 167].

Ангел – символ абсолютной справедливости и помощи взывающим о праве на возмездие и борьбу с несправедностью, болью и страданиями, выступающий как пространство осмысления, основа функционирования культурных универсалий. Н.Э. Марцинкевич выделяет культурные универсалии объектного, субъектного, субъект-объектного ряда в творчестве



А. Блока [Марцинкевич 2014]. Представляется, что посредством образа ангела названные универсалии со всей очевидностью формируются в произведениях А. Тарковского. Зов к ангелу выступает как **символ веры** поэтической личности:

Где божество мое, где ангел гнева
И праведности? Справа кровь и слева
Кровь [Тарковский 1991, I, 203].

Ангел – это **сила, объединяющая бога и людей** через символику ночи и церковных куполов, сила, напоминающая о необходимости восполнить духовную пустоту, что позволит превратить черную ночь в белый день:

Могучая архитектура ночи!
Рабочий ангел купол повернул,
Вращающийся на древесных кронах,
И обозначились между стволами
Проемы черные, как в старой церкви,
Забытой богом и людьми [Тарковский 1991, I, 233].

Именно творческий дар позволяет постичь «*Божественную перемишку счастья*», символом которого в мире А. Тарковского становится возможность приближения к многозначному образу прикосновения к звездам ночного неба, объединяющим надежду, веру, мечту и вечность. С.В. Кекова выделяет принцип преображения в качестве центрального принципа художественного метода А. Тарковского, обуславливающего способ трансформации мира; сквозь вещи и явления мира, как справедливо отмечает автор, просвечивает священное измерение бытия [Кекова 2009, 7].

Ангел – комплексный образ-смысл, объединяющий концептуальные основы мира: восхождение к вечности через полет ангела, церковь как символ веры вопреки проблемам и ненастьям, красоты (духовной и физической) через образ цветка, любви через обращение к любимой женщине, воплощающей абсолютную женственность и вечное возрождение.

Если ангелы летают
В куполах ночных церквей,
Если розы расцветают
В тесной горнице твоей [Тарковский 1991, II, 43].

Обращение к ангелу определяет использование автором лексических единиц, связанных в поэтическом пространстве А. Тарковского с областью духовного мира и непосредственно с образом-смыслом *ангел*.

Душа получает осмысление как основа и опора человеческого бытия на земле через визуальные, акустические и тактильные составляющие, на роли которых в поэзии Ю. Левитанского детально останавлива-



ется Н.Д. Шафаренко [Шафаренко 2019]. Психофизиологическое пространство, противопоставленное духовному, обнаруживает в творчестве А.А. Тарковского их тесную взаимосвязь и способствует актуализации понимания смыслового континуума:

Когда под соснами, как подневольный раб,
Моя душа несла истерзанное тело,
Еще навстречу мне земля стремглав летела
И птицы прядали, слышав конский храп [Тарковский 1991, I, 319].

Е.Н. Верещагина утверждает, что отправной точкой размышлений поэта является мотив противоречия, стремления души покинуть тело, которое сознательно преодолевается, формируя единство и нераздельную связь в земной жизни [Верещагина 2005, 14–15].

Крыло рассматривается как возможность восхождения в системе вертикального мировидения, образ, объединяющий человека, птицу и ангела; одно из важнейших значений которого – воплощение человеческой души, а также осуществление связи между земным и небесным мирами [Цзинши 2021]:

Вечерний, сизокрылый,
Благословенный свет! [Тарковский 1991, I, 146].

Свет появляется как инвариант эмоциональных переживаний лирического субъекта [Павловская 2007, 10], как абсолютная сила, преображающая мир в поэтическом восхождении; «свечение слова» выступает залогом бессмертия и орудием преображения мира [Резниченко 2014, 261]:

Бессмертны все. Бессмертно все...
Есть только явь и свет,
Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете [Тарковский 1991, I, 242].

И.Г. Павловская справедливо отмечает, что мир А. Тарковского, движущийся от временной точки – мига – становится свободным от временной заданности и необратимости событий [Павловская 2007, 5–6]. Божественность мира получает в поэтическом пространстве Арсения Тарковского неповторимое освещение:

Да не коснутся тьма и тлен
Июньской розы на окне,
Да будет улица светла,
Да будет мир благословен [Тарковский 1991, I, 395].

Поэтическое **благословение** является миру через **авторское слово**, реализующее в индивидуально-авторском мире, согласно мнению Н. Рез-



ниченко, экзистенциальное призвание поэта – «быть универсальным медиатором и лексикографом культурных пространств и времен, слов и смыслов» [Резниченко 2014, 11]. Т.Л. Чаплыгина считает, что слово в творчестве А.А. Тарковского сакрально и одновременно имеет особую магическую власть [Чаплыгина 2007, 8]:

Когда вступают в спор природа и словарь
И слово силится отвлечься от явлений,
Как слепок от лица, как цвет от светотени,
Я нищий или царь? Коса или косарь? [Тарковский 1991, I, 286].

Нельзя не согласиться с И.Г. Павловской в том, что в аксиологической системе А. Тарковского одной из ведущих выступает идея преемственности времен, связанная с мыслью о вечности культуры и слова как непреходящих носителей вечности [Павловская 2007, 14].

Размышляя о сущности поэзии, Арсений Тарковский писал:

«Поэзия идет волнами. Есть какие-то ритмы времени — бывает время для поэзии и время для прозы.

Начало XIX века и начало XX – время поэзии. То спад, то подъем, то подъем, то спад... Чем это определяется – кто знает... Если верить в переселение душ, то в меня переселился кто-нибудь из небольших поэтов – Дельвиг, быть может... Я бы предпочел, чтобы это был Данте, но он не переселился» [Тарковский 1991, II, 245].

Метафора переселения душ говорит о поэтических предпочтениях автора и, пожалуй, в первую очередь, о важности духовных исканий, веры и духовного преображения человека. В этом смысле безусловной является интертекстуальность поэтического мира, к которой он обращается, например, в свои воспоминаниях, объединяя времена, истории и народы: «У Льва Толстого есть рассказ “Чем люди живы”. Студеной зимой один из персонажей рассказа повстречал замерзающего *ангела* и поселил у себя в избе. Для Симона Чиковани истинным *ангелом* была его жена» [Тарковский 1991, II, 191]. *Ангел* становится точкой рефлексии, формирующей интертекстуальное пространство, область взаимодействия миров – реального, художественного/поэтического, философского; ангел выступает аксиологической доминантой, символизирующей веру в широком смысле слова вне зависимости от исторических условий, временных приоритетов и установок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашов-Ескин К.М. Поэтический стиль В.А. Сосноры: художественно-речевая образность: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2021. 16 с.
2. Бердяев Н. Самопознание. М.: Эксмо-Пресс; Харьков: Фолио, 2001. 624 с.



3. Богин Г.И. Обретение способности понимать: Введение в герменевтику. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. 731 с.
4. Верещагина Е.Н. Поэзия Арсения Тарковского в контексте традиций Серебряного века: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Вологда, 2005. 23 с.
5. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. М.: Московская правда, 1995. 59 с.
6. Закон Божий для семьи и школы со многими иллюстрациями / сост. протоиерей Серафим Слободской. Свято-Троицкая Сергеева Лавра, 1994. 723 с.
7. Кекова С.В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского: автореф. дис. ... д. филол. н.: 10.01.01. Саратов, 2009. 40 с.
8. Кельметр Э.В. Поэтика телесности в лирике Иннокентия Анненского: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Екатеринбург, 2015. 25 с.
9. Комарова И.В. Духовная поэзия А. Солодовникова: художественное время и пространство: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Воронеж, 2017. 19 с.
10. Котова Н.А. Современная духовная поэзия: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2008. 202 с.
11. Кукин М., Лекманов О. «Где дышит звездами Ван-Гог...». Кто идет по «выжженной дороге» в стихотворении Арсения Тарковского? // Новый Мир. 2017. № 2. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/2/gde-dyshit-zvezdami-van-gog.html (дата обращения: 18.04.2022).
12. Литвинов В.П. Полилогос: проблемное поле. Опыт первый. Опыт второй. Тольятти: МАБИБД, 1997. 180 с.
13. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972. 271 с.
14. Лысенко Е.В. Звук и звучание в лирике А.А. Тарковского: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Саратов, 2008. 20 с.
15. Марцинкевич Н.Э. Культурные универсалии в творчестве А.А. Блока: семантика, функции, способы реализации: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2014. 31 с.
16. Павловская И.Г. Образы пространства и времени в поэзии Арсения Тарковского: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Волгоград, 2007. 23 с.
17. Резниченко Н. «Моя броня и кровная родня». Арсений Тарковский: предшественники, современники, «потомки». Очерки. Нежин; Киев: Н.М. Лысенко, 2019. 336 с.
18. Резниченко Н. «От земли до высокой звезды»: Мифопоэтика Арсения Тарковского. Нежин; Киев: Н.М. Лысенко, 2014. 272 с.
19. Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1994. 368 с.
20. Рильке Р.М. Рассказы о Господе Боге. URL: <http://lib.ru/POEZIQ/RILKE/skazki.txt> (дата обращения: 20.04.2022).
21. Тарковский А. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Художественная литература, 1991–1993.
22. Филарет. Конспект по нравственному богословию. Краснодар: Краснодарское епархиальное управление, 1991. 112 с.
23. Фоменко И.В. Введение в практическую поэтику. Тверь: Тверской государ-



- ственный университет, 2003. 176 с.
24. Хайдеггер М. Что зовется мышлением? М.: Академический Проект, 2007. 351 с.
 25. Хило Е.С. Восприятие поэзии С.А. Есенина в Германии (1920–2010-е гг.): переводы, издания, критика, литературоведение. Томск: Томский государственный университет, 2015. 229 с.
 26. Цзинши Ц. Орнитологические образы в поэзии Арсения Тарковского: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Волгоград, 2021. 24 с.
 27. Чаплыгина Т.Л. Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Иваново, 2007. 17 с.
 28. Шафаренко Н.Д. Поэзия Юрия Левитанского: особенности образной выразительности: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Екатеринбург, 2019. 19 с.
 29. Шевчук Ю.В. Поэзия И. Анненского и А. Ахматовой: формы лиризма: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2015. 52 с.
 30. Hagenbach K.R. Lehrbuch der Dogmengeschichte. Aufl. 5. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1867. 768 s.
 31. Thomas Aquinas. The Summa Theologica. Vol. 1. Chicago, London, Toronto, Sydney, Geneva, Tokyo: Encyclopedia Britannica Inc., 1952. 826 p.
 32. Rilke R.M. Gedichte. Moskau: Progress, 1981. 518 S.
 33. Rilke R.M. Geschichten vom lieben Gott. 1999. URL: https://rilke.de/erzaehlungen/geschichten_vom_lieben_gott.htm (дата обращения: 20.04.2022).

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kukin M., Lekmanov O. “Gde dyshit zvezdami Van-Gog...”. Kto idet po “vyzhzhennoy doroge” v stikhotvorenii Arseniya Tarkovskogo? [“Where Van Gogh Breathes Stars...”. Who Walks along the “Scorched Road” in Arseny Tarkovsky’s Poem?]. *Novyy Mir*, 2017, no. 2. Available at: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/2/gde-dyshit-zvezdami-van-gog.html (accessed 18.04.2022). (In Russian).

(Monographs)

2. Berdyayev N. *Samopoznaniye* [Self-knowledge]. Moscow, Eksmo-Press Publ., Kharkiv, Folio Publ., 2001. 624 p. (In Russian).
3. Bogin G.I. *Obretniye sposobnosti ponimat’*: *Vvedeniye v germeneytiku* [Gaining the Ability to Understand: Introduction to Hermeneutics]. Tver, Tver State University Publ., 2001. 731 p. (In Russian).
4. Dionisiy Areopagit. *O nebesnoy iyerarkhii* [About the Heavenly Hierarchy]. Moscow, Moskovskaya Pravda Publ., 1995. 59 p. (In Russian).
5. Filaret. *Konspekt po npravstvennomu bogosloviyu* [Compendium on Moral Theology]. Krasnodar, Krasnodarskoye eparkhial’noye upravleniye Publ., 1991. 112 p. (In Russian).
6. Fomenko I.V. *Vvedeniye v prakticheskuyu poetiku* [Introduction to Practical Poetics]. Tver, Tver State University Publ., 2003. 176 p. (In Russian).



7. Heidegger M. *Chto zovetsya myshleniyem?* [What is Called Thinking?]. Moscow, Akademicheskiiy Proyekt Publ., 2007. 351 p. (In Russian).
8. Hilo E.S. *Vospriyatiye poezii S.A. Esenina v Germanii (1920–2010-e gg.): perevody, izdaniya, kritika, literaturovedeniye* [Perception of the Poetry of S.A. Yesenin in Germany (1920–2010s)]. Tomsk, Tomsky State University Publ., 2015. 229 p. (In Russian).
9. Hagenbach K.R. *Lehrbuch der Dogmengeschichte*. Aufl. 5. Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1867. 768 p. (In German).
10. Litvinov V.P. *Polilogos: problemnoye pole. Opyt pervyy. Opyt vtoroy* [Polylogos: a Problematic Field. First Experience. Second Experience]. Tolyatti, MABIBD Publ., 1997. 180 p. (In Russian).
11. Lotman Yu.M. *Analiz poeticheskogo teksta: struktura stikha* [Analysis of the Poetic Text: the Structure of the Verse]. Leningrad, Prosveshcheniye Publ., 1972. 271 p. (In Russian).
12. Reznichenko N. “*Moya bronya i krovnaya rodnya*”. *Arseniy Tarkovskiy: predshe-stvenniki, sovremenniki, “potomki*” [“My Armor and Blood Relatives”. Arseniy Tarkovsky: Predecessors, Contemporaries, “Descendants”. Essays]. Nizhyn, Kyiv, N.M. Lysenko Publ., 2019. 336 p. (In Russian).
13. Reznichenko N. “*Ot zemli do vysokoy zvezdy*”: *Mifopoetika Arseniya Tarkovskogo* [“From the Earth to the High Star”: The Mythopoetics of Arseniy Tarkovsky]. Nizhyn, Kyiv, N.M. Lysenko Publ., 2014. 272 p. (In Russian).
14. Thomas Aquinas. *The Summa Theologica*. Vol. 1. Chicago, London, Toronto, Sydney, Geneva, Tokyo, Encyclopedia Britannica Inc., 1952. 826 p. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

15. Balashov-Eskin K.M. *Poeticheskiiy stil' V.A. Sosnory: khudozhestvenno-rechevaya obraznost'* [Poetic Style of V.A. Sosnory: Fiction and Speech Imagery]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2021. 16 p. (In Russian).
16. Chaplygina T.L. *Lirika Arseniya Tarkovskogo v kontekste poezii Serebryanogo veka* [Lyrics of Arseniy Tarkovsky in the Context of the Poetry of the Silver Age]. PhD Thesis Abstract. Ivanovo, 2007. 17 p. (In Russian).
17. Kekova S.V. *Metamorfozy khristianskogo koda v poezii N. Zabolotskogo i A. Tarkovskogo* [Metamorphoses of the Christian Code in the Poetry of N. Zabolotsky and A. Tarkovsky]. Dr. Habil. Thesis Abstract. Saratov, 2009. 40 p. (In Russian).
18. Kel'metr E.V. *Poetika telesnosti v lirike Innokentiya Annenskogo* [Poetics of Corporality in the Lyrics of Innokenty Annensky]. PhD Thesis Abstract. Ekaterinburg, 2015. 25 p. (In Russian).
19. Komarova I.V. *Dukhovnaya poeziya A. Solodovnikova: khudozhestvennoye vremya i prostranstvo* [Spiritual Poetry of A. Solodovnikov: Art Time and Space]. PhD Thesis Abstract. Voronezh, 2017. 19 p. (In Russian).
20. Kotova N.A. *Sovremennaya dukhovnaya poeziya* [Modern Spiritual Poetry]. PhD Thesis. Moscow, 2008. 202 p. (In Russian).
21. Lysenko E.V. *Zvuk i zvuchaniye v lirike A.A. Tarkovskogo* [Sound in the Lyrics of A.A. Tarkovsky]. PhD Thesis Abstract. Saratov, 2008. 20 p. (In Russian).



22. Martsinkevich N.E. *Kul'turnyye universalii v tvorchestve A.A. Bloka: semantika, funktsii, sposoby realizatsii* [Cultural Universals in the Work of A.A. Blok]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2014. 31 p. (In Russian).
23. Pavlovskaya I.G. *Obrazy prostranstva i vremeni v poezii Arseniya Tarkovskogo* [Images of Space and Time in the Poetry of Arseniy Tarkovsky]. PhD Thesis Abstract. Volgograd, 2007. 23 p. (In Russian).
24. Shafarenko N.D. *Poeziya Yuriya Levitanskogo: osobennosti obraznoy vyrazi-tel'nosti* [Poetry of Yuri Levitansky: Features of Figurative Expressiveness]. PhD Thesis Abstract. Ekaterinburg, 2019. 19 p. (In Russian).
25. Shevchuk Yu.V. *Poeziya I. Annenskogo i A. Akhmatovoy: formy lirizma* [Poetry of I. Annensky and A. Akhmatova: Forms of Lyricism]. Dr. Habil. Thesis Abstract. Moscow, 2015. 52 p. (In Russian).
26. Tszinshi Ts. *Ornitologicheskiiye obrazy v poezii Arseniya Tarkovskogo* [Ornithological Images in the Poetry of Arseniy Tarkovsky]. PhD Thesis Abstract. Volgograd, 2021. 24 p. (In Russian).
27. Vereshchagina E.N. *Poeziya Arseniya Tarkovskogo v kontekste traditsiy Serebryanogo veka* [Poetry of Arseniy Tarkovsky in the Context of the Traditions of the Silver Age]. PhD Thesis Abstract. Vologda, 2005. 23 p. (In Russian).

Черкасова Инна Петровна, Московский государственный университет технологий и управления имени К.Г. Разумовского (ПКУ).

Доктор филологических наук, профессор кафедры иностранных языков. Научные интересы: поэтика, филологическая герменевтика, дискурс анализ, аксиология.

E-mail: inna_cherkasova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3238-8148

Inna P. Cherkasova, K.G. Razumovsky Moscow State University of Technology and Management.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Foreign Languages. Research interests: poetics, philological hermeneutics, discourse analysis, axiology.

E-mail: inna_cherkasova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3238-8148

Л.И. Прихожая (Калининград)

АГИОГРАФИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ И.С. ШМЕЛЕВА «КУЛИКОВО ПОЛЕ»

Аннотация. Исследуются религиозные мотивы в рассказе «Куликово поле» И.С. Шмелева, написанном в эмигрантский период творчества. Выявлено, как мотивная система произведения способствует реализации идеи автора – показать процесс преобразования человека. В тот период для Шмелева были особо значимыми вопросы духовной эволюции индивида. Охарактеризованы основные мотивы: чуда, преобразования, креста, святого, вечной жизни, – направленные на реализацию в рассказе идеи преобразования. Показано, что сюжетобразующую функцию в рассказе выполняет мотив чуда. Чудо явления в эпоху послереволюционных испытаний простым русским людям преподобного Сергия Радонежского – это основа истории, ее сюжет. Остальные мотивы рассмотрены как составляющие мотива чуда. Мотив креста объединяет в себе несколько функций: сюжетную (как точка пересечения судеб героев), временную (связывает временные пласты рассказа, соединяет историческое прошлое и настоящее), символическую. Чудесное обретение героями креста приводит их к вере и приносит долгожданный покой. Анализируется образ святого: описание лика преподобного, голос и речь, его сияние, особые знания старца. Утверждается, что внутренние ощущения всех героев при встрече со старцем выстраивают мотив святого. Мотив преобразования реализуется с помощью сопутствующих мотивов: чуда, креста, святого. Делается вывод, что категория мотива играет в исследуемом произведении особую роль, выступая одним из способов повествования и вместе с тем содержательной единицей, реализуя тяготение писателя к свету, чуду, Богу.

Ключевые слова: мотив; сюжет; чудо; крест; святой; преобразование; И.С. Шмелев; «Куликово поле».

L.I. Prikhozhaia (Kaliningrad)

Hagiographic Motifs in I.S. Shmelev's "Kulikovo Field"

Abstract. Religious motifs in the story "Kulikovo field" by I.S. Shmelev written in the émigré period of his creative work are analyzed. It is shown how the motif system of the work contributes to the realization of the author's idea – to portray the process of human transformation. The issues of spiritual evolution of an individual were especially significant at that period for Shmelev. The main motifs are characterized: miracle, transfiguration, cross, saint, eternal life, which aimed at the fulfillment of the idea of transfiguration in the story. It is shown that the miracle motif has a plot-forming function in the story. The miracle of the appearance of St. Sergius of Radonezh to ordinary Russian people in the era of post-revolutionary trials is the basis of the story and its plot. The remaining motifs are considered as components of the miracle motif. The motif of the

cross combines several functions: plot function (as a point of intersection of the characters' destinies), temporal function (connects the temporal layers of the story, connects the historical past and the present), symbolic function. The miraculous acquisition of the cross by the characters leads them to faith and brings long-awaited peace. The image of the saint is analyzed: the description of the saint's countenance, voice and speech, his radiance, special knowledge of the saint. It is argued that the inner feelings of all the characters when they meet the elder build the motif of the saint. The motif of transfiguration is implemented with the help of accompanying motifs: a miracle, a cross, a saint. It is concluded that the category of motif plays a special role in the work under study, acting as one of the ways of narration and at the same time a meaningful unit, realizing the writer's attraction to the light, miracle, God.

Key words: motif; plot; miracle; cross; saint; transfiguration; I.S. Shmelev; "Kulikovo field".

Рассказ «Куликово поле» был написан И.С. Шмелевым в эмиграции, ставшей для писателя тем периодом, когда в наибольшей степени проявился его интерес к религиозным темам, прежде всего обретения веры и внутреннего преобразования. «Темы обретения веры, реальности Промысла и сверхчувственного мира, небесной защиты, преодоления сомнений стали в эмигрантский период творчества Шмелева центральными в его личном опыте...» [Любомудров 2003, 116].

Над рассказом «Куликово поле» писатель работал восемь лет, с 1939 по 1947 г. Вот как он сам вспоминал об этом труде: «Сколько я тут положил души – это только я знаю: без помощи свыше я не мог бы одолеть трудностей» [Шмелев, Бредиус-Субботина 2003, 440]. Главная идея рассказа, которую Шмелев стремится донести своему читателю, заключается в том, что человек должен стремиться к собственному преобразению и к вере. Вся система мотивов в рассказе – преобразования, чуда, креста, святого, вечной жизни – направлена на реализацию идеи преобразования.

«Куликово поле» – это повествование о чудесном явлении святого преподобного Сергия Радонежского русским людям, измученным послереволюционным временем, христианам, сильно нуждающимся в ободрении и укреплении в вере.

Главный герой, бывший следователь, помогает двум другим героям, Средневу и его дочери Ольге, разрешить их спор о случившемся с ними. В результате *расследования и умозаключений* бывшего следователя подтверждается чудо, в которое верила Олечка и которое опровергал ее отец: чудо явления им Сергия Радонежского. Главных действующих персонажей четверо: рассказчик – бывший следователь, лесной объездчик Вася Сухов, Среднев и его дочь Ольга. Рассказчик в самом начале уточняет: «Главные лица – нашего с вами толка, а из народа – только один участник» [Шмелев 2018, 451], имея в виду Василия Сухова, который служил лесным объездчиком у купцов и был знаком с барином Средневым и его дочерью. В «родительскую субботу» Вася отправился к своей дочери «пирожка отведать, с кашей» [Шмелев 2018, 455], ведь в тех местах, где он жил, этот



день почитали особо, как поминки. На Куликовом поле вдруг остановился его конь. «Огладил Сухов коня, отпрукал... – нет: пятится и храпит. Глянул через коня, видит – полная воды колдобина, прыгают пузыри по ней. “Чего боится?...” – подумал Сухов... Пригляделся... – что-то будто в воде мерцает...» [Шмелев 2018, 456]. Исследовательница творчества И.С. Шмелева Е.В. Параскева отмечает, что мы сталкиваемся здесь с «отголосками фольклорной традиции: герой получает предостережение от своего коня о приближении к чуду» [Параскева 2018, 189]. Сухов слез с коня и достал из воды медный крест. «И стало повеселей на душе: святой крест – добрый знак» [Шмелев 2018, 457]. Старинный медный крест воспринимается героем как знамение спасения.

Мотив креста решает в рассказе несколько задач. Для того чтобы случилось преобразование человека, происходит переименование судеб героев рассказа. Точкой переименования становится святой крест. «Моделирующая функция мотива креста позволяет связать воедино разные судьбы и обнаружить единый вектор их духовных поисков» [Параскева 2018, 183]. До обретения креста судьбы героев несчастны. Они живут в страхе, потому что они «бывшие». Запрещена вера, закрыты храмы. Следовательно вспоминает, что им владело «ощущение безвыходности» [Шмелев 2018, 453], было «тошно, гнусно, безвыходно» [Шмелев 2018, 468]. Он «ютился с дочерью в Туле, под чужим именем» [Шмелев 2018, 453]. Главной задачей каждого дня было остаться никем не признанным, чтобы никто не вспомнил, что он «кровопийца народный» [Шмелев 2018, 453]. Барин Среднев так же бежит от революции в Сергиев Посад, «там потише», но живет, постоянно притворяясь, ходит на празднование годовщины Октября, потому что боится, что заметят его отсутствие на манифестации: «...Среднев ходил с толпой по Посаду – “часа два грязь месили под ледяным дождем”. Уклониться никак нельзя – бухгалтер! – заметили бы: “здесь всех знают”» [Шмелев 2018, 487]. В конце же рассказа герои – уже свободные, верующие люди.

Крест связывает временные пласты рассказа. Он свидетель Куликовской битвы. Пять веков назад с благословения преподобного Сергия русский князь Дмитрий Донской разгромил Мамаю, оставив предкам завет хранить православную веру. С другой стороны, крест – символ нового времени, символ испытаний русского народа. «Крест с Куликова поля есть совмещение прошлого и настоящего, но и знак вневременной силы первообраза» [Параскева 2018, 183].

Крест объединяет два мира: мир земной и мир горний. Земной – поскольку он связан с историей Руси. Но также он символ горнего мира, символ спасения через страдание.

Шмелев описывает впечатления Василия от найденного креста. Василий рассматривает находку и сразу же вспоминает барина Среднева, который собирал вместе со своей дочерью редкости. И тут к нему подходит человек. «По виду из духовных: в сермяжной ряске...» [Шмелев 2018, 459]. Сердце Васи возликовало, почуяло святого. Увидел старец, что мыс-



ли у Василия растеряны, что не знает, как ему крест сберечь. Пожалел его. А как Вася упомянул барина, который смог бы крест сберечь, то старец пообещал: «Отнесу благовестие господину твоему» [Шмелев 2018, 462]. Так началась эта история чуда. Через три месяца рассказчик, следовательно, приехал в Сергиев Посад и встретился с другими участниками «случая», чтобы узнать, чем эта история закончилась. Крест был в доме Среднева, его принес им тот самый старец. Оленька знала, сердцем чувствовала, что это было явление святого – преподобного Сергия. Среднев же, материалист, не мог в это верить, как сказала Оля: «Для папы в этом ничего нет, он только анализирует, старается уйти от очевидности... и не видит, как все его умствования ползут...» [Шмелев 2018, 485]. Затем Среднев и его дочь рассказали о том, как все было: как старец крест передал со словами: «Радуйтесь благовестию» [Шмелев 2018, 489], как Оля на коленях просила остаться старца у них переночевать, как не могли они сомкнуть глаз ночью и как святой незаметно покинул их дом.

В рассказе очень много различного рода указаний на то, что это действительно было явление Сергия Радонежского. Образ старца Шмелев раскрывает через **мотив святого**, который состоит из этих указаний. Это и лик святого, как его описал Василий: «“Такой лик, священный... как на иконе пишется, в себе сокрытый”». Может быть, что и таил в себе, чувствовалось мне так: удивительно сдержанный, редкой скромности, тонкой задушевной обходительности...» [Шмелев 2018, 460]. Это и голос преподобного, который казался всем приятным: говорил «ласково, как родной» [Шмелев 2018, 462]. Речь его была особенной, он говорил на староцерковном языке. «Сухов определял, что старец говорил “священными словами, церковными, как Писание писано”, но ему было все понятно» [Шмелев 2018, 460]. Мотив святого выстраивают и внутренние ощущения всех героев. При встрече со старцем у Сухова «возликовало сердце, “будто самого родного встретил”» [Шмелев 2018, 459]. А Оля была в момент встречи со старцем как бы «блаженной». Важным элементом мотива святого является также его сияние, которое Среднев хотел объяснить по-своему, разумом: «очевидно, от блеска звезд» [Шмелев 2018, 488]. Это и икона преподобного, висящая в комнате, которую Оля с отцом определили старцу на ночлег: лик на иконе преподобного и лицо старца были одинаковы. Еще одна составляющая мотива святого – особые знания старца. Например, он знает, что Василий крест обрел, хотя сам в этот момент не присутствовал на Куликовом поле. Он также знает, где живут Средневы. «Обоим им показалось странным, что постучавшийся не спросил, здесь ли такие-то... – знает их!» [Шмелев 2018, 488]. Старец предупреждает Василия, что скоро свидится с ним, и Василий понимает, что старец говорит о его скорой смерти.

Мотив святого является особым элементом **мотива чуда**, без которого это чудо не состоялось бы. Героям произведения – Средневу и следовательно, маловерам и материалистам, нужны расследование и доказательства. И доказательство предстает перед следователем в том факте, что и встре-



ча Василия со святым, и встреча Средневых с преподобным произошла в один и тот же вечер, почти в одно и то же время, а ведь от Куликова поля до Сергиева Посада – больше четырехсот верст. Перед этим фактом не смогли устоять сомневающиеся. Вычислить дату, в которую все происходило, было легко, так как все точно помнили этот день – 7 ноября. Для одних это был церковный праздник, для других – «восьмая годовщина “Октябрь”» [Шмелев 2018, 487].

Мотив чуда в рассказе «Куликово поле» – сюжетобразующий. Это основа истории. Но главная цель чуда – преображение героев рассказа. Здесь получает свое развитие еще один мотив шмелевской прозы – мотив **преображения**. Принятие чуда героями ведет к изменениям в их жизни. Среднев, как и главный герой, «малювер, как все, тронутые “познанием”» [Шмелев 2018, 485], не может верить, потому что «“чердачок” превалирует», и любит пофилософствовать. Споря с дочерью, он говорит наигранно, усмешливо подмигивает, пожимает плечами, не может поверить, что преподобный Сергей Радонежский явился им. Среднев пытается найти объяснение тому, что лик посетителя схож с ликом святого:

– Что тут доказывать!.. – сказал он снисходительно-усмешливо. – Почему не объяснять не-чудесным... тожеством восприятий?.. Бывают лица, особенно у старцев... скажу даже – лики... очень иконописные!.. Не «небесной же моделью» пользуются иконописцы, когда изображают лики?.. Тот же гениальный Рублев – свою Троицу?! [Шмелев 2018, 486].

О посетителе он отзывается как о достойном человеке: «... может быть, болеющий страданиями народа, инок высокой жизни...» [Шмелев 2018, 496], но не верит в явление.

Следователь, как и Среднев, малювер, все время сомневается. Вот как он сам описывает свое отношение к случившемуся: «Меня этот странный случай затронул двойственно: как следователя – загадочностью, которую надо разъяснить расследованием, и как человека – явлением, близким к чуду, против чего восставало здоровое чувство привычной реальности» [Шмелев 2018, 494].

Оля сильно нуждалась в поддержке следователя, ей очень хотелось, чтобы он помог «рассеять сомнения отца», помог ее отцу уверовать. Почувствовав это, следователь отнесся к расследованию с особым старанием.

Когда выяснилось, что преподобный был в один и тот же день с разницей в несколько часов на Куликовом поле и у Средневых в Сергиевом Посаде, то и профессор Среднев, и следователь вынуждены были поверить в то, что явившийся в Сергиев Посад посланник – сам преподобный Сергей Радонежский. С героями рассказа происходят перемены. Чудо повлияло на их обращение к Богу. Они «обрели верную основу, таинственно дарованную веру» [Шмелев 2018, 505].

«Среднев смотрел, бледный, оглушенный, губы его сводило, лицо перекосилось, будто он вот заплачет. <...> Он... закрыл руками лицо» [Шме-



лев 2018, 502]. Оля понимала, что «с ним сейчас совершается важнейшее в его жизни» [Шмелев 2018, 502]. Он уверовал! Но не только Среднев переменялся – переменялся и следователь:

Я тогда испытал впервые, что такое, когда ликует сердце. Несказанное чувство переполнения, небывалой и вдохновенной радости, до сладостной боли в сердце, почти физической. Знаю определенно одно только: чувство освобождения. Все томившее вдруг пропало, во мне засияла радостность, я чувствовал радостную силу и светлую-светлую свободу – именно, ликование, упование: ну, ничего не страшно, все ясно, все чудесно, все предусмотрено, все – ведется... и все – так надо. И со всем этим – страстная, радостная воля к жизни, – полное обновление [Шмелев 2018, 503].

Внутреннее преображение героев, их обращение к Богу приносит им долгожданный покой. После осознания чуда встречи со старцем Среднев почувствовал себя «как истомленный путник, желанный покой обретший» [Шмелев 2018, 504]; после благословения старца отец и дочь испытывают чувство «безмятежного покоя» [Шмелев 2018, 492]; следователь стал «светло-спокоен» [Шмелев 2018, 503], когда поверил в явление святого, сердце его возликовало и пришло «чувство освобождения» [Шмелев 2018, 503]. Тема душевного покоя соединяется с темой бессмертия, темой, которая является венцом истиной веры. **Мотив вечной жизни** завершает формирование **мотива преображения**. Оле после встречи со старцем «открылось, что все – живое, все есть: «Будто пропало время, не стало прошлого, а все – есть!»

Для нее стало явным, что покойная мама – с нею, и... единственный брат у ней, – жив, и – с нею; и все, что было в ее жизни, и все, что она помнила из книг, из прошлого, далекого – «все родное наше», – есть, и – с нею; и Куликово поле, откуда явился крест, – здесь, и – в ней! Не ответ его в истории, а самая его живая сущность, живая явь [Шмелев 2018, 493].

Категория мотива оказалась особенно значимой для произведения «Куликово поле», став одним из способов организации повествования. Мотивы связывают различные уровни текста, обеспечивают смысловые акценты, но главное – актуализируют смысл, что важно для читательского восприятия, для вовлечения читателя в сотворчество. Указывая на значимость мотива в произведениях писателя, В.Е. Ветловская пишет: «... не только действие, но и действующие лица, их характеры, убеждения, поступки, связи, отношения, наконец, авторская концепция... решительно все передается с помощью мотивов и их комплексов. И ничего без них» [Ветловская 2002, 100].

Основные мотивы произведения «Куликово поле» – мотив креста, святого, чуда, преображения, вечной жизни – являются мотивами религиозными и позволяют осмыслить православное учение о Божием Промысле



вечного спасения человека. Мотив преображения реализуется с помощью сопутствующих мотивов: чуда, а в нем скорбей, искушений и покаяний; мотивов креста, святого. Однако сюжетобразующим выступает мотив чуда, который стал одним из способов организации повествования. Этот мотив определенным образом соотносится с целым (сюжетом) и одновременно с другими мотивами, то есть элементами этого целого. Он скрепляет части текста, выполняя структурно-моделирующую функцию. Но мотив в произведении Шмелева – не только литературоведческая единица, а прежде всего составляющая его авторского тяготения к свету, чуду, Богу. Именно поэтому А.М. Любомудров отмечает, что мотивы, сопровождающие писателя в течение всего творчества, – это «не столько мыслительные концепты, сколько идеи сердечные, связанные с чувственно-эмоциональной и, отчасти, с духовной сферой» [Любомудров 2007, 14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики. СПб.: Наука, 2002. 213 с.
2. Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. 272 с.
3. Любомудров А.М. Интуитивное и рациональное в творческой личности И.С. Шмелева // Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2007. № 6. С. 14–17.
4. Параскева Е.В. Система повествовательных мотивов в художественной прозе И.С. Шмелева: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Сургут, 2018. 224 с.
5. И.С. Шмелев и О.А. Бредиус-Субботина: Роман в письмах: в 2 т. Т. 1. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. 760 с.
6. Шмелев И.С. Богомолье. Повести. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2018. 512 с.
7. Шмелев И.С. Душа Родины: Избранная проза. М.: Паломникъ, 2001. 560 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Lyubomudrov A.M. Intuitivnoye i ratsional'noye v tvorcheskoy lichnosti I.S. Shmeleva [The Intuitive and the Rational in Shmelyov's Creative Personality]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 8: Literaturovedeniye. Zhurnalistika*, 2007, no. 6, pp. 14–17. (In Russian).

(Monographs)

2. Lyubomudrov A.M. *Dukhovnyy realizm v literature russkogo zarubezh'ya: B.K. Zaytsev, I.S. Shmelev* [Spiritual Realism in Russian Literature Abroad: B.K. Zaytsev, I.S. Shmelev]. St. Petersburg, "Dmitriy Bulanin" Publ., 2003. 272 p. (In Russian).
3. Vetlovskaya V.E. *Analiz epicheskogo proizvedeniya: Problemy poetiki* [Analy-



sis of an Epic Work: Problems of Poetics]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2002. 213 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

4. Paraskeva E.V. *Sistema povestvovatel'nykh motivov v khudozhestvennoy proze I.S. Shmeleva* [The System of Narrative Motifs in Fiction]. PhD Thesis. Surgut, 2018. 224 p. (In Russian).

Прихожая Лилия Ивановна, Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Кандидат филологических наук, доцент образовательно-научного кластера (ОНК) «Институт образования и гуманитарных наук». Научные интересы: немецкий язык, немецкий романтизм, Ф. Гельдерлин.

E-mail: lilia.uni@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9816-8009

Liliia I. Prikhozhaia, Immanuel Kant Federal Baltic University.

Candidate of Philology, Associate Professor of the Educational and Scientific Cluster (ESC) "Institute of Education and Humanities". Research interests: German language, German romanticism, F. Hölderlin.

E-mail: lilia.uni@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9816-8009

DOI 10.54770/20729316-2022-4-238

А.Б. Молодцов (Луганск)

СИНКРЕТИЗМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Аннотация. В статье излагается новый подход к изучению категории времени в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Вследствие влияния поэзии Б. Пастернака на его прозу произошла модификация жанра романа. Семантическая структура «Доктора Живаго» соответствует пространству и времени лирического стихотворения, чей масштаб многократно умножился, появился связный сюжет, однако принципы его построения остались лирическими. В частности, Б. Пастернак воспринимает время как совершенное лирическое время, то есть как нераздельную связь прошлого, настоящего и будущего. Синкретизм времени является следствием синкретического восприятия родов литературы Б. Пастернаком, который не мыслил эпоса, лирики и драмы отдельно друг от друга. Исключительная роль времени в художественном мире «Доктора Живаго» обусловлена как общими модернистскими «поисками утраченного времени», так и особенностями «персональной эстетики» Б. Пастернака, для которой свойственно трагическое мировосприятие. Таким образом, трагичность присуща «Доктору Живаго» на универсальном уровне. Трагичность проявляется в четкой, по сути музыкальной, структуре сюжета и его внутренней завершенности (каждый элемент сюжета – часть целого замысла, содержащая те же проблемы и приемы в меньшем масштабе). С позиций целостного восприятия времени в романе дано большинство эпизодов, играющих смыслообразующую роль всего произведения. Более того, с развитием сюжета отдельные мотивы многократно усложняются, поскольку переплетаются, даются с разных точек зрения разных персонажей в разное время, но всегда образуют единство.

Ключевые слова: время; синкретизм; трагедия; сюжет; музыкальность; жанр.

А.В. Molodtsov (Lugansk)

Syncretism of Artistic Time in the Novel “Doctor Zhivago” by B. Pasternak

Abstract. The article describes a new approach to the study of the category of time in the novel “Doctor Zhivago” by B. Pasternak. Due to the influence of B. Pasternak’s poetry on his prose, the genre of the novel was modified. The semantic structure of “Doctor Zhivago” corresponds to the space and time of the lyric poem, whose scale multiplied many times, a coherent plot appeared, but the principles of its construction remained lyrical. In particular, B. Pasternak perceives time as a perfect lyrical time, that is, as an inseparable connection between the past, present and future. The syncretism of time is a consequence of the syncretic perception of the genus of literature by B. Pasternak, who did not think of the epic, lyrics and drama separately from each other. The

exceptional role of time in the artistic world of “Doctor Zhivago” is due to both the general modernist “search for lost time” and the peculiarities of the “personal aesthetics” of B. Pasternak, which is characterized by a tragic perception of the world. Thus, the tragedy is inherent in “Doctor Zhivago” at the universal level. Tragedy is manifested in a clear, essentially musical, structure of the plot and its inner completeness (each element of the plot is part of the whole concept, containing the same problems and techniques on a smaller scale). Most of the episodes that play the semantic role of the entire work are given from the standpoint of a holistic perception of time in the novel. Moreover, with the development of the plot, particular motives become many times more complicated, since they are intertwined, given from different points of view of different characters at different times, but always form a unity.

Key words: time; syncretism; tragedy; plot; musicality; genre.

*И долгие века длится день,
И не кончается объятье.
Б. Пастернак*

Роман «Доктор Живаго» – возможно, наиболее целостное выражение «персональной эстетики» Б. Пастернака, краеугольным камнем которой является синкретизм родов и жанров литературы. Романная форма, будучи наиболее динамичной и до сих пор обновляющейся, позволила Б. Пастернаку воплотить свои художественные воззрения, однако жанровая специфика «Доктора Живаго» остается не до конца проясненной.

Прежде всего, налицо факт сосуществования в «Докторе Живаго», по крайней мере, двух родов литературы – собственно эпоса с его сюжетом, событийностью и хронотопом и лирики, которая позволила углубить связь протагониста Живаго с эпохой и ее вневременной оценкой (не говоря уже о том, что последняя глава романа – это стихотворения Юрия Живаго). Однако очевидно и влияние драмы как рода литературы, в первую очередь – трагедии, представляющей конфликтную историю как завершенное музыкальное целое, в котором каждый отдельный структурный элемент необходим и закономерен в масштабах общей идеи.

Сама концепция трагического напрямую связана с преодолением главной «враждебной» силы трагедии, стоящей за всеми эмпирическими злодеяниями и конфликтами, – времени, знаменующего смерть. В этом отношении примечательно, что одним из первоначальных названий романа «Доктор Живаго» было «Смерти не будет». В самом тексте неоднократно высказывается мысль о необходимости борьбы со смертью. Например, молодой Живаго «заговаривает» свою тещу, доказывая, что смерти как таковой не существует. Историософия дяди Живаго, Веденяпина, опирается на убеждение, что вся история человечества – ответ на явление смерти и весь человеческий труд направлен на достижение победы над ней. В конце концов, это мировоззрение наследует и сам Живаго, уверенный, что искусство заключает в себе тайну преодоления смерти, потому что оно постоянно говорит о ней – и постоянно творит тем самым жизнь.



Данное отношение к смерти-времени (для Б. Пастернака, по его словам, история была связана с образом неминуемой гибели) находит формообразующее выражение на композиционном уровне романа. Определение особенностей воплощения категории времени в романе «Доктор Живаго» прольет свет на его жанровую природу.

Время – это одно из «фундаментальных понятий человеческого мышления, отображающее изменчивость мира, процессуальный характер его существования, наличие в мире не только “вещей” (объектов, предметов), но и событий» [Философия: Энциклопедический словарь 2004]. В теории литературы пространственно-временные отношения были определены М. Бахтиным как «хронотоп» (единство пространства и времени). Не только в различных жанрах, но и в разных родах литературы отображение времени имеет свои особенности.

Эпические жанры вообще классифицируются преимущественно по объему их хронотопа: большие (эпопея, роман, хроника т.д.), средние (например, повесть), малые (рассказ, новелла, очерк и т.д.). Наиболее регламентировано время в драме, в которой объект и субъект, согласно «Эстетике» Г. Гегеля, предстают во взаимодействии, поэтому подобие реальной жизни ставится в приоритет (хотя в современной драме очень распространен принцип свободного обращения со временем и пространством). Самыми свободными отношениями времени и пространства характеризуется лирика. Тот же Б. Пастернак совершенно естественно спрашивает: «Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?» [Пастернак 1989, I, 110].

Хронотоп «Доктора Живаго» включает в себя почти полувековой отрезок истории России (с начала XX в. до первого послевоенного десятилетия) и пространство от Москвы и окрестностей до фронтов Первой мировой войны, с одной стороны, и городов Урала, – с другой. По этому признаку роман «Доктор Живаго» логичнее было бы причислить к эпопее, как, например, «Войну и мир» Л. Толстого или «Тихий Дон» М. Шолохова. Тем не менее, лирическое начало вносит свои коррективы в восприятие времени и пространства: они тесно связаны с жизнью главного героя – Юрия Живаго, на что обращают внимание, например, Д. Лихачев [Лихачев 1990] и Н. Лейдерман [Лейдерман 2010]. Некоторые исследователи (например, Д. Урнов [Урнов 1990] и тот же Д. Лихачев [Лихачев 1990]) рассматривают эту связь как признак особого пограничного жанра – лирической прозы, для которой чисто эпические законы уже не действуют, как, впрочем, и чисто лирические. Однако «Доктор Живаго» – не лирический или автобиографический дневник. Неприкрытый интерес к окружающему миру и людям свидетельствует об обратном. Кроме того, например, Б. Гаспаров в статье «Временной контрапункт как формообразующий принцип “Доктора Живаго” Б. Пастернака» отмечает, что в романе присутствуют несколько временных линий, которые параллельно развиваются и скрещиваются в кульминационных моментах [Гаспаров 1993]. Отсюда следует, во-первых, важное наблюдение: Живаго хотя и центральный герой, однако не самый главный (В. Шаламов, к примеру, главной героиней считал Лару,



особенно для первой части романа [С разных точек зрения... 1990]). Во-вторых, примечательно свидетельство слияния времени, то есть совпадения разных линий развития. Они достаточно часты в романе, что вызвало неоднозначную оценку читателей и исследователей. Критики утверждали, что автор якобы не справился с законами прозы и она получилась искусственная, характеры – не жизнеспособными, текст – незаконченным [С разных точек зрения... 1990]. Особенно пренебрежительно отзывались о «волшебных», «сказочных» совпадениях в романе, а также об общем «неправдоподобии» целых сцен или изображения событий (в частности, например, о неразличимости Февральской и Октябрьской революции, о чем писала редколлегия журнала «Новый мир») [С разных точек зрения... 1990].

Наиболее характерный признак авторского мировоззрения и его «персональной эстетики» был истолкован просто как неумение писать прозу.

Мы полагаем, что большое влияние на поэтику «Доктора Живаго» оказали романы Ф. Достоевского, которые М. Бахтин расценивал как «вершину» развития романа как жанра, а, что важнее, Вяч. Иванов определил как *роман-трагедия* [Иванов 1995]. Ф. Достоевский сумел передать не только сознание «Я», но и сознание другого человека – «Ты», что нехарактерно для эпоса, в котором значительную, если не первостепенную, роль играет рассказчик, повествующий о той или иной истории. Поэтому романы Ф. Достоевского полифоничны (М. Бахтин), драматичны (Вяч. Иванов), а романы, например, Л. Толстого, по-настоящему эпичны (автор-рассказчик знает всю историю, максимально приближая читателя к «правде жизни»). Особенности наррации в романе Б. Пастернака посвящена коллективная монография «“Доктор Живаго” в нарратологическом прочтении» под редакцией В. Тюпы [Поэтика «Доктора Живаго» 2014].

Исследователи установили, что нельзя говорить о традиционном повествовании в романе, поскольку оно предполагает *последовательность*, описательность, то есть продолжительность. Композиция «Доктора Живаго», наоборот, намеренно подрывает представление о последовательности: главы романа не то что малы, они крохотны (порой меньше страницы), а их объем не компенсируется повышенной событийностью. В отличие от традиционной критики романа, например, Г. Жиличева усматривает в этой особенности художественную необходимость. Она пишет: «Эпизоды, акцентирующие вечность, программируют нелинейный способ восприятия эпического сюжета» [Жиличева 2014, 109].

С нашей точки зрения, роман «Доктор Живаго» не «полифоничен», а «симфоничен» (иначе говоря, представляет собой не центон, а систему). А. Пятигорский замечает, что «Пастернак был совершенен в своем монолизме. Его герои думают каждый свое, а думают, что разговаривают друг с другом» [Пятигорский 1978]. «Доктор Живаго» основан на «персональной эстетике» Б. Пастернака, художественный мир романа построен в соответствии с его мировоззрением, спроецированным на историю, в чем, собственно, и заключается известный синтез родов литературы, в первую



очередь, лирики и эпоса. Однако «Доктор Живаго», как и романы Ф. Достоевского (согласно пронизательному наблюдению Вяч. Иванова), лишен эпической тяги к панорамному изображению жизни, нанизыванию однотипных эпизодов и повествования ради повествования. Напротив, роман Б. Пастернака характеризует четкая и выверенная композиция, в которой все структурные элементы взаимосвязаны и организованы в единую развивающуюся систему, обладающую не только сменой занимательных эпизодов, но и закономерным *концом*. Причем эпицентром этой системы является не протагонист Живаго, а целая категория действительности – эпоха революции, иначе говоря, *история*, время.

Следовательно, художественное время в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» нужно воспринимать не только как совокупность эпизодов во времени, но и – прежде всего – как их целостность, которая и обуславливает возможность вычленения начала, развития действия и его конца.

Для Б. Пастернака история существует и как эмпирическая, и как лирическая действительность. О сосуществовании и взаимной обусловленности двух измерений – временного и вневременного – свидетельствует и сам Б. Пастернак, и убедительно пишет И. Кузнецов [Кузнецов 2014]. На эту особенность обращают внимание К. Воротынцева и В. Тюпа [Воротынцева, Тюпа 2014].

Следовательно, категоричность определения прошлого, настоящего и будущего снимается, поскольку оно коррелирует с вневременным, лирическим, измерением истории, воспринятой как целостность, что свойственно не столько эпосу, сколько трагедии, интересующейся взаимоотношениями личности и истории. Хронопоэтика значительно усложняется.

Эта черта свойственна в целом «персональной эстетике» Б. Пастернака, в том числе его лирике и малой прозе. Об этом свидетельствует А. Жолковский: «Остановка времени, опережение времени творческой исключительностью, проникновение в будущее, взаимное наложение прошлого, настоящего и будущего, регулярность чудес – все это естественные манифестации пастернаковского ощущения мира как экзотически великолепного единства и понимания поэзии как метафорической “скорописи духа”, диктуемой краткостью человеческого существования. А в более общем плане такая поэтика сродни модернистской установке на мифологическое смешение времен и скрещение лирического и нарративного элементов в духе прустовской иммортализации прошлого и футуристического освоения будущего» [Жолковский 2010, 152].

Синкретизм художественного времени в романе «Доктор Живаго» проявляется в различных формах на разных семантических уровнях.

1. Большинство событий в романе не привязаны к конкретной последовательности, но даются с помощью конструкции «однажды...», то есть время не определено, с тем умыслом, что событие выхвачено из «гуши дней», и не столь важно, когда именно оно произошло. Далее, когда повествование подходит к описанию какой-то деятельности, например, правок готовящейся книги Веденяпина, которому помогает Воскобойников в име-



нии Кологривова, подробного объяснения, как и когда это происходит, нет. Вместо описания дается пример диалога: как в символистском романе, это неполные предложения, понятные только работающим персонажам, а читатель как бы подсматривает за ними.

2. В романе «Доктор Живаго» не так много событий даны динамически, автор больше концентрирует внимание на статичных обстоятельствах, пространстве «между» событиями, но в особой мере – на действиях не исключительных, а привычных, ежедневно повторяющихся. Чтобы создать объем этого неисчислимого множества дней (или часов), когда обычное действие совершалось, Б. Пастернак и использует несовершенный вид глагола для действий со значением конечности. Так, когда Веденяпин и Воскобойников занимались правкой (очевидно, какое-то неопределенное время, возможно, часы), Николай Николаевич «читал по исправленной рукописи», а Иван Иванович «говорил и вносил в корректуру требующееся исправление» [Пастернак 2015, 12] и так далее на протяжении всего романа.

Более того, те пространства «между» (ожидания, размышления, сна, работы, пейзажа), о которых было сказано выше, по сути представляют собой картину, на которой всегда нечто происходит, но не заканчивается: пейзаж живет растительной жизнью, растворившись в настоящем моменте. Например, прогуливаясь в дуплянском парке, Веденяпин и Воскобойников «обходили эту заросль снаружи, и по мере того как они шли, перед ними равными стайками на равных промежутках вылетали воробьи, которыми кишела калина. Это наполняло ее ровным шумом, точно перед Иваном Ивановичем и Николаем Николаевичем вдоль изгороди текла вода по трубе» [Пастернак 2015, 13].

Например, ночью после похорон матери маленький Юра плакал и выбегал на кладбище. «Проснулся дядя, *говорил* ему о Христе и *утешал* его, а потом *зевал*, *подходил* к окну и *задумывался* (курсив наш – А.М.)» [Пастернак 2015, 9]. В этом предложении по сути есть дпящиеся действия – говорить, утешать, но уже «зевнуть», «подойти» и «задуматься» можно однократно, тем не менее, Б. Пастернак употребляет несовершенный вид глаголов, говорящий о повторяемости, неоднократности. Между тем, чернорабочий и сторож из книгоиздательства Павел, везший Веденяпина с племянником Юрой в Дуплянку к Кологривову, на заданный ему вопрос не «ответил» и «закурил» – он «*отвечал* и *закуривал*» [Пастернак 2015, 10]. Таким образом, достигается не только эффект сиюминутного присутствия, но и обобщенного, природного повторяющегося порядка.

Подчеркивают повторяемость и объем выражения типа «как обычно», «привыкли слышать», «изо дня в день». Мать Живаго «*всегда* болела» [Пастернак 2015, 4], Воскобойников «*томинутно* захватывал ее (бороду – А.М.) в горсть и ловил ее кончик губами» [Пастернак 2015, 13], «*каждую минуту* (курсив наш – А.М.) слышался чистый трехтонный высвист иволг» [Пастернак 2015, 15] и т.д.

3. Все выражения условности («как если бы», «показалось» и т.п.) сни-



мают категоричность восприятия события, вообще закрадывается сомнение: было ли оно? И если да, в каком виде? Пример такой амбивалентности дан в самом начале романа: «И одно время в Москве можно было крикнуть извозчику: “К Живаго!”, совершенно как “к черту на кулички!”, и он уносил вас на санках в тридешатое царство, тридевятое государство. Тихий парк обступал вас. На свисающие ветви елей, осыпая с них иней, садились вороны. Разносилось их карканье, раскатистое, как треск древесного сука. С новостроек за просекой через дорогу перебежали породистые собаки. Там зажигали огни. Спускался вечер» [Пастернак 2015, 9]. В событийном ряду романа такого не было ни с кем, так «можно было бы сделать» (крикнуть: «К Живаго!») – условное наклонение, которое, тем не менее, полностью отвечает за передачу реального ощущения от поездки к Живаго. Это сказка («тридешатое царство, тридевятое государство», «вороны», «породистые собаки», «ели»), в которой все происходит неоднократно («тогда и всегда») – этот эпизод изъят из последовательности времени. Но тем более резко и жестоко эта последовательность врывается в следующих двух предложениях, буквально уничтожающих видение счастья: «Вдруг все это разлетелось. Они обеднели» [Пастернак 2015, 9]. Такой скупой констатацией события в «Докторе Живаго» дано большинство событий в так называемой эмпирической истории, преходящей, в отличие от вневременного лирического уровня истории.

В этом же отрывке явлена форма сравнения, часто используемая Б. Пастернаком. Вводя сравнение с помощью таких конструкций, как «казалось», «могло показаться», «если бы, то...» и т.д., он одновременно и уточняет, и размывает значение эпизода, делая его амбивалентным, наделяет чертами символического события, близкого к указанным выше пейзажам, полностью являющим присутствием лирического регистра. Так, например, «с бешено несущегося поезда казалось, что возы стоят не двигаясь, а лошади подымают и опускают ноги на одном месте» [Пастернак 2015, 16]. В романе «Доктор Живаго» события и время несутся очень быстро, фиксация внимания на статичных образах – прием Б. Пастернака, способ оттенить стремительное движение, которое благодаря своей скорости и само походит на стояние на месте. Роман буквально пронизан подобными сравнениями.

4. Связность событий друг с другом видна из конструкций типа «когда... тогда...»: «Когда они спрыгивали на полотно, разминались, рвали цветы и делали легкую пробежку, у всех было такое чувство, будто местность возникла только что благодаря остановке, и болотистого луга с кочками, широкой реки и красивого дома с церковью на высоком противоположном берегу не было бы на свете, не случись несчастья» [Пастернак 2015, 19]; «Каждый раз, как этот нервный человек успокаивался, за ним из первого класса приходил его юрист и сосед по купе и тащил его в салон-вагон пить шампанское» [Пастернак 2015, 19]; «Когда Виктор Ипполитович проходил через всю мастерскую, направляясь на их половину и мимоходом пугая передедававшихся франтих, которые скрывались при его



появлении за ширмы и оттуда игриво парировали его развязные шутки, мастерицы неодобрительно и насмешливо шептали ему вслед: “Пожаловал”. “Ейный”. “Амалькина присуха”. “Буйвол”. “Бабья порча”» [Пастернак 2015, 26]. Такие обороты акцентируют внимание на одновременности двух (а то и нескольких) разных событий, что является предметом рефлексии Б. Пастернака на протяжении всего романа. Конечно, всем знакомый пример – это мадемуазель Флери, пешком перегоняющая доктора Живаго, который едет в трамвае.

5. Амбивалентность событий повышают безличные конструкции (которым явно отдает предпочтение Б. Пастернак), по форме похожие на выводы (безличная форма глагола и категория состояния). Таким образом, действие в романе «Доктор Живаго» как можно более отделено от воли человека и всегда показывается как *событие* (либо неизменно статичное, либо вечно повторяющееся, что в итоге совпадает по смыслу) *помимо человека*. Бастовали не люди, но «железная дорога», перегрызлись не люди, но «несколько революционных организаций» и т.д. Разумеется, речь идет о пастернаковской метонимии, и, тем не менее, в романной поэтике такие безличные действия только подчеркивают стихийность происходящего. Б. Пастернак просто указывает: Ларе «давали восемнадцать лет и больше» [Пастернак 2015, 27], «В Юриной душе все было сдвинуто и перепутано...» [Пастернак 2015, 66], «мертвецов вскрывали, разнимали и препарировали», поезда «составляли и разбирали», «заспорили», «говорили», «узнали», «выяснилось», «оказалось», «постреливали» и т.д. – носитель действия, субъект как таковой и не важен, в подавляющем количестве случаев им может быть кто угодно, но реально остается только действие, изменение. Итак, с одной стороны, Б. Пастернак фиксирует внимание не на действиях, а на пейзажах, положениях, а с другой – опускает носителей действия, оставляя безличный, отчужденный процесс свершения на виду.

6. В романе последовательность событий не только может доводиться до неразличимого сжатия и повторения, но и, наоборот, подрываться чисто внешне, когда Б. Пастернак внезапно детализует период, о котором уже дал понятие, тем самым как бы открывая скобку в сюжете, все усложняя и усложняя действие (ведь раскрываются, как луковица, и скобки в скобках). Объем достигается за счет одновременного протекания разрозненных во времени событий. Б. Пастернак объединяет их ассоциативно, по принципу тематического единства. Одна и та же история, единая по лирической сути, предстает в ряде разрозненных во времени эпизодов. Например, когда Лара уже давно жила в Москве, чтобы показать устрашающую власть, которую почти сразу возымел над ней Комаровский, Б. Пастернак возвращается к первому месяцу проживания семьи Гишар в Москве: «Очень часто ей вспоминался первый вечер их приезда в Москву с Урала, *лет семь-восемь тому назад* (курсив наш – А.М.), в незабвенном детстве <...> На столе в номере ее ошеломил невероятной величины арбуз, хлеб-соль Комаровского им на новоселье. Арбуз казался Ларе символом властности Комаровского и его богатства» [Пастернак 2015, 94–95].



Стереоскопический эффект усиливается изображением события не только в разное время, но и *с разных точек зрения* (Живаго, Лары и других). Хрестоматийный пример – остановка «пятичасового скорого» в первой главе романа, которая была увидена Воскобойниковым и Веденяпиным, Мишей Гордоном и его дядей, а затем самими пассажирами, в частности Тиверзиной, и даже солнцем. О точке зрения как композиционном приеме писал Б. Успенский в книге «Поэтика композиции» [Успенский 2000].

7. Кроме того, Б. Пастернак создает образы, аккумулирующие разные времена в форме метаморфоза, например, следующий: «Госпиталь, в котором лежал, а потом служил, и который собирался теперь покинуть доктор, помещался в особняке графини Жабринской, с начала войны пожертвованном владелицей в пользу раненых» [Пастернак 2015, 133]. В одном предложении синкретически выражено как прошлое время в разных формах, так и зарождающееся будущее; и то, и другое время притягивает к себе существование этого особняка в настоящем времени. По сути, в паре строк мы видим 5 превращений одного и того же образа: госпиталь как место лечения самого Живаго, место его работы, наконец, уже оставленный этап пути, когда доктор думает о семье и Москве, но ведь Б. Пастернак не останавливается и детализирует, добавляя новые черты, что дом был господский, но и даже больше – его пожертвовали на нужды солдат. Из накопления и переплетения подобных превращений и рождается неповторимая временная плотность романа «Доктор Живаго» и уже отмеченная фиксация движения (потому что образ оказывается динамическим).

8. Благодаря целостному восприятию всех трех времен для романа Б. Пастернака нормальной является ситуация рассмотрения настоящего с позиций отсутствующего будущего: «Ни одна из книг, *прославивших впоследствии* (курсив наш – А.М.) Николая Николаевича, *не была еще написана* (курсив наш – А.М.). Но мысли его *уже определились* (курсив наш – А.М.). Он не знал, как близко его время» [Пастернак 2015, 11].

9. Когда Б. Пастернак писал роман, то среди прочих рабочих записей одна гласила: «Сочинять крупными захватами фабулы с оглядывающейся назад детализацией пропущенных звеньев, а не прямолинейным движением вперед, что скучно» [Пастернак 2004, 651–652]. Отсюда и характерная композиция глав, в которой преломляются и скрещиваются разные люди и времена. Повествование пучками, «фонариком», освещает мировую гущу событий. Подобно стихотворной строфе, оно позволяет сконцентрировать в себе огромный жизненный потенциал в относительно малой форме, причем не отрывая явления друг от друга, а изображая их в поэтической нераздельности общего бытия. В рамках главы-строфы умещаются и воспоминание о прошлых событиях, которые были пропущены и о которых повествование умалчивает или о которых речь вовсе не шла (*прошлое*), и сквозные, внешне непоколебимые сцены событий, которые изображают *настоящее*, и, как правило, в том же намеке, облаченном в форму мечтания или надежд, размышления или обещания, сна или внешнего символа,

присутствует *будущее* время.

Слияние всех времен в одно поэтическое мгновение высшего порядка образует лирический уровень истории. Апогеем и символическим воплощением поэтического синтеза времен является седьмая часть «В дороге», которой заканчивается первая книга романа. Принцип построения ее текста – это слияние воедино начала истории и конца истории во имя лирического переживания ее во всей полноте и сути. На этих принципах хронопоэтики построен весь роман «Доктор Живаго».

Главный символ этой главы – это поезд, а также процесс расчистки путей. Настоящее – это, на первый взгляд, ограниченный момент, но поезд, символизирующий движение жизни, который остановился в пути и не помещается весь на платформе, является символом этого настоящего, понятого как потенциально присутствующее прошлое и будущее. Разные части поезда уходят то обратно, то дальше по рельсам, не укладываясь в размеры платформы, как и в жизни в настоящем потенциально присутствует прошлое и будущее время. Подобная трактовка времени свойственна «персональной эстетике» Б. Пастернака в целом. Мир представляется ему, читаем в «Охранной грамоте, состоящим «из земли и неба, жизни и смерти и двух времен, *наличного и отсутствующего* (курсив наш – А.М.)» [Пастернак 1991, IV, 208].

Синтез времен символически воплощен в процессе расчистки железнодорожных путей от снега. Люди работали все вместе, так как не хватало рук, и по окончании работы увидели следующее. «Насколько хватал глаз, в разных местах на рельсах стояли кучки людей с лопатами. Они в первый раз увидели друг друга в полном сборе и удивились своему множеству» [Пастернак 2015, 23]. Совершенно таким же образом, как идет расчистка (начало участка, конец, середина – одновременно), идет и повествование в романе. Во временном плане повествование может не только обращаться вспять, но наслаиваться, забегать вперед и т.д. – все это обуславливает единое, подразумеваемое лирическое время.

Б. Пастернак вольно перемещает события сюжета, выхватывая лишь их значительные повороты, которые обыкновенно драматичны, но потом, по возможности «незаметным» приемом, он как бы «сшивает» три разрозненных отрывка одной сюжетной линии, заполняя тем самым намеренно оставленные лакуны.

Весь роман состоит из перемежающихся и достраивающих друг друга сюжетных линий, которые трудно представить в обособленном времени, поскольку уточняющие детали одновременно объясняют темные места уже пройденного сюжета и являются основой для дальнейшего развития, прошлое незримо присутствует в будущем. Что примечательно, сюжет не только развивается отдельными «скачками», но они всегда вводятся косвенно: с другой точки зрения, из чужих уст, через другого человека, из справок и т.д. Таким образом, есть лишь «пунктир» сюжета, но нет типичного повествования, поэтому и выдвигается на первый план драматическая основа «Доктора Живаго».



ЛИТЕРАТУРА

1. Воротынцева К.А., Тюпа В.И. Повседневность и катастрофа // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Коллективная монография / под ред. В.И. Тюпы. М.: Intrada, 2014. С. 139–155.
2. Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. С. 241–273.
3. Жиличева Г.А. Интерференция повествовательных инстанций // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Коллективная монография / под ред. В.И. Тюпы. М.: Intrada, 2014. С. 104–126.
4. Жолковский А.К. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 608 с.
5. Иванов Вяч.И. Достоевский и роман-трагедия // Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. С. 266–303.
6. Кузнецов И.В. Внутренний сюжет // Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Коллективная монография / под ред. В.И. Тюпы. М.: Intrada, 2014. С. 180–194.
7. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: исследования и разборы. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. 904 с.
8. Лихачев Д.С. Размышления над романом Б.Л. Пастернака // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака. М.: Советский писатель, 1990. С. 170–183.
9. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М.: АСТ, 2015. 704 с.
10. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 4. М.: СЛОВО / SLOVO, 2004. 756 с.
11. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Художественная литература, 1989–1992.
12. Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Коллективная монография / под ред. В.И. Тюпы. М.: Intrada, 2014. 512 с.
13. Пятигорский А.М. Пастернак и доктор Живаго. Субъективное изложение философии доктора Живаго // Время и мы. 1978. № 25. С. 167.
14. С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака / сост. Л.В. Бахнов, Л.Б. Воронин. М.: Советский писатель, 1990. 288 с.
15. Урнов Д.М. «Безумное превышение своих сил» // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака. М.: Советский писатель, 1990. С. 215–225.
16. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с.
17. Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. 1072 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Pyatigorskiy A.M. Pasternak i doktor Zhivago. Sub'yektivnoye izlozheniye filosofii doktora Zhivago [Pasternak and Doctor Zhivago. Subjective Exposition of Doctor



Zhivago's Philosophy]. *Vremya i my*, 1978, no. 25, p. 167. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Gasparov B.M. Vremennoy kontrapunkt kak formoobrazuyushchiy printsip romana Pasternaka "Doktor Zhivago" [Time Counterpoint as Formative Principle of Pasternak's Novel "Doctor Zhivago"]. *Literaturnyye leytmotivy. Ocherki po russkoy literature XX veka* [Literary Leitmotives. Essays on Russian Literature of the 20th Century]. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 241–273. (In Russian).
3. Ivanov Vyach.I. Dostoyevskiy i roman-tragediya [Dostoyevskiy and Novel-Tragedy]. *Lik i lichiny Rossii: Estetika i literaturnaya teoriya* [Face and Disguises of Russia: Aesthetics and Literary Theory]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995, pp. 266–303. (In Russian).
4. Kuznetsov I.V. Vnutrenniy syuzhet [Internal Plot]. Tyupa V.I. (ed.). *Poetika "Doktora Zhivago" v narratologicheskom prochtenii. Kollektivnaya monografiya* [Poetics of "Doctor Zhivago" in a Narratological Reading. Collective Monograph]. Moscow, Intrada Publ., 2014, pp. 180–194. (In Russian).
5. Likhachev D.S. Razmyshleniya nad romanom B.L. Pasternaka [Reflections on the Novel by B.L. Pasternak]. *S raznykh toчек zreniya: "Doktor Zhivago" B. Pasternaka* [From Different Points of View: "Doctor Zhivago" by B. Pasternak]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1990, pp. 170–183. (In Russian).
6. Urnov D.M. "Bezumnoye prevysheniye svoikh sil" ["Insane Excess of His Forces"]. *S raznykh toчек zreniya: "Doktor Zhivago" B. Pasternaka* [From Different Points of View: "Doctor Zhivago" by B. Pasternak]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1990, pp. 215–225. (In Russian).
7. Vorotyntseva K.A., Tyupa V.I. Povsednevnost' i katastrofa [Everyday Life and Disaster]. Tyupa V.I. (ed.). *Poetika "Doktora Zhivago" v narratologicheskom prochtenii. Kollektivnaya monografiya* [Poetics of "Doctor Zhivago" in a Narratological Reading. Collective Monograph]. Moscow, Intrada Publ., 2014, pp. 139–155. (In Russian).
8. Zhilicheva G.A. Interferentsiya povestvovatel'nykh instantsiy [Interference of Narrative Instances]. Tyupa V.I. (ed.). *Poetika "Doktora Zhivago" v narratologicheskom prochtenii. Kollektivnaya monografiya* [Poetics of "Doctor Zhivago" in a Narratological Reading. Collective Monograph]. Moscow, Intrada Publ., 2014, pp. 104–126. (In Russian).

(Monographs)

9. Bakhnov L.V., Voronin L.B. (comps.). *S raznykh toчек zreniya: "Doktor Zhivago" B. Pasternaka* [From Different Points of View: "Doctor Zhivago" by B. Pasternak]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1990. 288 p. (In Russian).
10. Ivin A.A. (ed.). *Filosofiya: Entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophy: an Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Gardariki Publ., 2004. 1072 p. (In Russian).
11. Leyderman N.L. *Teoriya zhanra: issledovaniya i razbory* [Genre Theory: Investigations and Analyses]. Yekaterinburg, Ural State Pedagogical University Publ., 2010. 904 p. (In Russian).



12. Тура В.И. (ed.). *Poetika "Doktora Zhivago" v narratologicheskoy prochtenii. Kollektivnaya monografiya* [Poetics of "Doctor Zhivago" in a Narratological Reading. Collective Monograph]. Moscow, Intrada Publ., 2014. 512 p. (In Russian).

13. Uspenskiy V.A. *Poetika kompozitsii* [Composition Poetics]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 348 p. (In Russian).

14. Zholkovskiy A.K. *Poetika Pasternaka: invarianty, struktury, interteksty* [Poetics of Pasternak: Invariants, Structures, Intertexts]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2010. 608 p. (In Russian).

Молодцов Алексей Борисович, Луганский государственный педагогический университет.

Ассистент кафедры русской и мировой литературы. Научные интересы: проза Б. Пастернака, проза XX в., теория жанра, жанровый и родовой синкретизм в мировом литературном процессе XX–XXI вв.

E-mail: homosapien34@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-1332-1041

Aleksey B. Molodtsov, Lugansk State Pedagogical University.

Assistant at the Department of Russian and World Literature. Research interests: B. Pasternak's prose, prose of 20th century, genre theory, syncretism of genres and genus in world literary process of 20th – 21st centuries.

E-mail: homosapien34@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-1332-1041

DOI 10.54770/20729316-2022-4-251

Н.П. Дворцова (Тюмень)

УРАЛ МИХАИЛА ПРИШВИНА: КЛАДОВАЯ СВЕТА, НОВОЕ ДЕЛО И ВАВИЛОНСКАЯ БАШНЯ

Аннотация. В статье впервые осмысляются история, динамика, структура, мотивы и смыслы уральского текста М.М. Пришвина, возникшего в результате его путешествий на Урал в 1889, 1909, 1931 гг. и приобретшего особую актуальность в 2010-е гг. в результате открытия наследия Пришвина-фотографа и публикации полной, восемнадцатитомной, версии его Дневников (1905–1954). Методология исследования носит интегративный характер и сочетает в себе опыт геоэтики и антропологии путешествий. Выявлены основные положения концепции путешествия в Дневниках писателя, связь путешествия как факта биографии и литературы. Реконструирована история уральского текста Пришвина от «Путешествия из Павлодара в Каркаралинск (Сибирского дневника)» (1909); «Заворошки» (1913), «Кашеевой цепи» (1922–1928, 1954) к Дневникам 1931 г. и очерку «Урал» («Золотой Рог», 1934). Показана связь уральского и сибирского текстов Пришвина, раскрыто своеобразие уральского текста, проявляющееся в его функции, структуре, мотивах. Путешествия 1889 и 1909 гг. были для Пришвина испытанием русской мечты «попытать счастья на новых местах», результатом чего стало его открытие Урала как особого природного и геокультурного пространства. В 1931 г. Пришвин увидит на Урале трагическое противостояние двух миров и пространств: богатейшей природной жизни (мотивы зверей, камней, «кладовой света и вечной радости человека») и социалистического строительства, «нового дела» большевиков (Вавилонской башни).

Ключевые слова: М.М. Пришвин; путешествие; уральский текст; сибирский текст; геоэтика.

N.P. Dvortsova (Tyumen)

The Ural Mountains of Mikhail Prishvin: The Sun's Storeroom, A New Business and the Tower of Babel

Abstract. This article aims to provide insights into the history, dynamics, structure, motives and meanings of the Ural text by M.M. Prishvin, which resulted from his journeys to the Ural mountains in 1889, 1909, and 1931. This text acquired particular relevance in the 2010s due to the discovery of Prishvin's legacy as a photographer and author of the eighteen volumes of Diaries (1905–1954). The integrative research methodology combines the experience of geopoetics and travel anthropology to identify the main provisions of the theory of travel in the writer's Diaries where a journey is treated as both a biographical and literary fact. I reconstruct the history of Prishvin's Ural text from "The Journey from Pavlodar to Karkaralinsk (Siberian Diary)" (1909); "Zavoroshki" (1913), and "Kashcheeva tsep'" (1922–1928, 1954) to the Diaries of 1931 and the



essay “Ural” (“Zolotoy Rog”, 1934). In spite of a connection between Prishvin’s Ural and Siberian texts, the originality of the Ural text is manifested in its function, structure, and motives. Prishvin’s journeys in 1889 and 1909 were his own test of the Russian dream of “trying one’s luck in new places”, which resulted in his discovery of the Urals as a special environmental and geocultural space. In 1931, Prishvin observed tragic confrontation between the two Ural worlds and spaces: the richness in natural resources (the motifs of animals, stones, “the sun’s storeroom and eternal joy of man”) and building socialism, the “new business” of the Bolsheviks (the Tower of Babel).

Key words: M.M. Prishvin; travel; the Ural text; the Siberian text; geopoetics.

К постановке проблемы

Жизнь и творчество Пришвина во многом определяются темой пути (тропы – общей, человеческой, большой и малой; дороги – осударевой и народной). «Жизнь наша едина, она есть путь», – писал он в Дневнике 1951 г. [Пришвин 2016, 585], утверждая при этом, что «человек – это строитель пути» [Пришвин 2013, 130]. Закономерно поэтому, что как бы ни толковали критики, литературоведы и читатели феномен Пришвина (певец природы, асоциальный писатель, философ, писатель-фотограф и т.п.), все они так или иначе видят в нем писателя-путешественника.

О Пришвине-путешественнике пишут мемуаристы [Воспоминания о Михаиле Пришвине 1991]. Исследователи традиционно осмысливают эту тему с биографической [Пришвина 1984; Варламов 2003] и краеведческой [Пахомова 1960] точек зрения. В последние десятилетия в литературоведении появились новые подходы к ее изучению, связанные прежде всего с мифопоэтикой, геопоэтикой, анализом локальных текстов литературы.

Такие аспекты темы, как мифологема пути, феномен и мотив странствий, философия пространства, исследуются в русле елецкой школы пришвиноведения [Борисова 2001; Лишова 2021; Логвиненко 2021]. Новые культурологические перспективы открывает изучение религиозно-философского контекста темы / мифологема пути в творчестве Пришвина [Визгин 2016; Кнорре 2019]. Особую актуальность в последние годы приобрел геокультурный подход к теме [Худенко 2017; Трубицина 2019]. Пришвин-путешественник осмысливается, кроме того, в контексте проблемы культурного брендинга территории и туризма [Тюменский период в жизни Михаила Пришвина].

Статья посвящена динамике, структуре и смыслам уральского текста Пришвина, возникшего в результате его путешествий на Урал (1889, 1909, 1931). Текст этот до недавнего времени был малоизвестным, однако в XXI в. он приобрел особую актуальность и фактически был заново открыт в связи с популяризацией наследия Пришвина-фотографа и публикацией полной, восемнадцатитомной версии его Дневников (1905–1954). Причиной новой актуальности уральских путешествий Пришвина является, в частности, факт, о котором пишет публикатор Дневников писателя Л.А. Рязанова: «С 2010 года издание в финансовом и информационном



плане неизменно поддерживал Президентский Центр Б.Н. Ельцина» [Рязанова 2017, 4]. Следствием этого стало открытие в Екатеринбурге трех выставок фотографий писателя, неизменно сопровождающихся фрагментами из Дневников и ставших событиями в культурной жизни уральской столицы: «Строится невидимый град и растет...» (музей «Литературная жизнь Урала XX века», 2015); «Михаил Пришвин. Фотографии и дневники. 1928–1936» (Арт-галерея Ельцин Центра, 2017); «Творческая командировка» (музей «Литературная жизнь Урала XX века», 2021–2022).

Исследование уральского текста Пришвина осуществляется на основе интегративного подхода, включающего в себя опыт антропологии путешествий [Головнев 2016] и геопоэтики как работы с ландшафтно-географическими образами, мотивами, мифами [Сид 2017; Абашев 2000; Замятин 2003].

Путешествие как факт биографии и литературы

Особое «чувство дали», присущее Пришвину, заставляло его гимназистом бежать в Америку (1884), студентом Рижского политехникума идти в марксисты (1890-е гг.), а затем в агрономы (1900–1905), в писатели (1906), причем становиться «писателем-бродягой» и путешественником. В Дневнике 1920 г. он пишет о путешествиях как об особой радости и счастье русского человека, дарованных ему огромными пространствами России: «Из чего складывается счастье русского, первое, что можно куда-то уйти-уехать постранствовать, куда-нибудь в Соловецкий монастырь, или в Киевские печуры Богу помолиться, или в Сибирь на охоту, или в просторы степные так походить – это тяга к пространству Руси необъятному» [Пришвин 1995, 23].

Странствия и поездки – то, что объединяет жизнь и творчество Пришвина, писателя Серебряного века и советского периода. В путешествия писатель отправляется с завидной регулярностью. До Первой мировой войны и революции это поездки на Кавказ (1894), в Германию и Францию (1900–1902), в Олонецкую губернию (1906), в Карелию и Норвегию (1907), в Керженские леса, к Светлому озеру, граду Китежу (1908), в Сибирь (1909), в Крым (1913). Все главные произведения Пришвина Серебряного века создавались на основе путешествий: «В краю непуганых птиц» (1907), «За волшебным колобком (1908), «У стен града невидимого» (1909), «Черный араб» (1910), «Славны бубны» (1913), «Заворошка» (1913).

Этот факт определяет их поэтику. В основе произведений – сюжет пути в неведомую идеальную страну, принимающую самые разные облики: края непуганых птиц, страны без имени и территории, града Китежа, Арка(дии), а позднее – Журавлиной родины, Берендеева царства и др. Путешествия Пришвина, таким образом, – это факты его биографии, у которых есть художественная, а нередко еще дневниковая и, прежде всего в советское время, фото-версия.



В Дневниках Пришвина складывается особая концепция путешествия. Прежде всего он ценил путешествия за возможность чувствовать себя в дороге «в руках Божьих, а не человеческих» [Пришвин 2006, 292]. Путешествие как особое поведение, писательское и человеческое, это, по словам Пришвина, пост на все привычное [Пришвин 2007, 519], разрыв связей с ним, когда восстанавливается подлинная, глубинная целостность жизни и полнота связей человека с миром. В результате путешествие становится для Пришвина и способом «узнать свою родину» [Пришвин 1994, 300], и проверкой своих сил, «явлением личности» [Пришвин 2013, 340].

Урал и сибирский текст Пришвина

Поездка на Урал в 1931 г. (23 января – 23 февраля) была первым путешествием Пришвина в советское время. С этой точки зрения она является ключевой для понимания всех, включая и пять других (на Дальний Восток, 1931; на Беломорканал, Соловки и Хибинь, 1933; на Пинегу, 1935; в Кабардино-Балкарию, 1936; в Костромской край, 1938), путешествий Пришвина – советского писателя.

Прежде всего важен тот факт, что поездка на Урал была командировкой Пришвина от журнала «Наши достижения». «Деньги получены от “Достижений” и 23-го (в пятницу) мы едем в Свердловск искать достижения» [Пришвин 2006, 322], – записывает он в Дневнике. Пришвин был свидетелем и очевидцем событий, предшествовавших рождению журнала, основанного А.М. Горьким, что зафиксировано в его Дневниках 1928 г. Приезд Горького в СССР в 1928 г., в год его шестидесятилетнего юбилея, Пришвин воспринял сначала как нечто «вроде ухода Толстого», позднее историю с журналом оценил как авантюру и резко негативно воспринял саму идею издания: «“Наши достижения” – называется предполагаемый журнал Горького. Думаю, что наши достижения состоят главным образом в Гепеу. Это учреждение у нас единственно серьезное и в стихийном движении своем содержит нашу государственность всю, в настоящем, прошлом и будущем» [Пришвин 2004, 57, 71, 316].

Название журнала Пришвин считает неудачным. «По правде говоря, – пишет он, – видимых достижений (не говорю о “видимости”) у нас никаких нет (едва ли много, чтобы о них писать шесть раз в год)». Кроме того, название журнала, с его точки зрения, «у массового читателя вызывает представление “казенного оптимизма”». «Нас всех замучило радио ежедневным выкрикиванием “наш рост!”, к этому присоединяются теперь: “наши достижения”. Кто поручится, что журнал не будет лучше радио – органом казенного оптимизма?» [Пришвин 2004, 129].

Соглашаясь с идеей Горького о том, что журнал будет «критиковать действительность, имея отправную точку «достижений», Пришвин тем не менее предлагает другое название издания – «Новое дело», по аналогии с «Общим делом» Н.Ф. Федорова, аргументируя это тем, что «массы надо питать не «достижениями», а счастьем, которым сопровождается всякий



творческий труд». «Предлагаю выбрать имя, означающее тот момент творческого труда, когда личность забывает свои лишения в радости общего дела», – пишет Пришвин, подчеркивая при этом, что «наши возможные достижения могут быть учтены только в перспективе общего дела» [Пришвин 2004, 130].

Поездка на Урал в 1931 г. станет испытанием идей Пришвина о «новом деле» советской литературы и, главное, его представлений о том, что происходит в стране в эпоху сталинской индустриализации и великих строек социализма.

В 1931 г. Пришвин оказался на Урале уже в третий раз, причем это была поездка, во время которой знакомство с Уралом было его главной и единственной целью. В трех других случаях целью путешествия писателя была Сибирь. Впервые Пришвин познакомился с Уралом в 1889 г., когда вместе со своим дядей И.И. Игнатовым, крупным сибирским пароходо-ладельцем, ехал в Тюмень, чтобы после исключения из Елецкой классической гимназии начать учиться в Александровском реальном училище. Эта история, как известно, воссоздана в романе Пришвина «Кашеева цепь» (1922–1928, 1954).

Подлинным открытием Урала и Сибири, как об этом свидетельствует «Сибирский дневник», стало для Пришвина его путешествие 1909 г., когда он поехал в заиртышские степи изучать переселенческое дело и последствия Столыпинской реформы. Маршрут этого путешествия, продолжавшегося с 29 июля по 2 октября: Москва – Екатеринбург – Тюмень – Омск – Павлодар – Каркаралинск – Тюмень – Москва. В Дневнике самого протяженного пришвинского путешествия по Сибири – от Уральских гор до Тихого океана (8 июля – 8 ноября 1931 г.) нет новых, по сравнению с зимней поездкой в Свердловск, впечатлений от Урала, размышления о нем – часть размышлений писателя об индустриальном освоении Сибири.

И с биографической, и с художественной точки зрения Урал и Сибирь в сознании Пришвина неразрывно связаны. Так, готовясь к поездке в Свердловск, он записывает в Дневнике 21 января 1931 г.: «собираемся выехать 23-го в Сибирь, билеты взяты». Вернувшись из поездки, фиксирует впечатления: «Восточный склон Урала падает в Сибирь, без предгорий» [Пришвин 2006, 322, 329]. Очевидно, что уральский текст Пришвина является частью его сибирского текста, структурированного маршрутами его сибирских путешествий (Дневники 1905–1954 гг.; «Кашеева цепь», 1922–1928, 1954; «Черный араб», 1910; «Заворошка», 1913; «Архары», 1921; «Жень-шень», 1933; «Золотой Рог», 1934) [Дворцова 2019].

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что уральский текст Пришвина при всей его включенности в текст сибирский – явление самостоятельное, характеризующееся особой функцией, тематикой и мотивами. Доминантами уральского текста писателя являются «Путешествие из Павлодара в Каркаралинск (Сибирский дневник)» (1909) и Дневники 1931 г. В текст этот входят также художественные произведения, возникшие на основе Дневников: «Заворошка» (часть «Новые места»), «Кашеева цепь» (звено



«Золотые горы») и «Золотой Рог» (очерк «Урал» из части второй «Соболь»).

Образ Урала в «Сибирском дневнике» 1909 г. с его поэтикой остановленных мгновений, в целом характерной для Дневников Пришвина, рождается на пересечении четырех лейтмотивов: 1) уральский пейзаж; 2) камни и стук колес поезда; 3) столб на границе Европы и Азии; 4) Адам и Ева в поисках земли обетованной / переселенцы.

По мере движения поезда Пришвин фиксирует в дневнике прежде всего то, «как пейзаж изменяется», для него это главный маркер пространства: «Пейзаж московской губернии: рожь поспела, овсы зеленые»; «После Тулы наш пейзаж: земля почерней, тяжелей»; «Уфимская губерния: поля огромные и далекие, края синих гор, <...> земля опять светлая» [Пришвин 2007, 471, 472, 474].

Уральский пейзаж, в отличие от предшествующих, сложно структурирован и протяжен во времени: писатель всматривается в игру его вертикалей и горизонталей: «Тучи задевают горы, курятся вершины. Урал – старые горы, невысокие. Долины зеленые со стогами сена, опираются то на березу, то на сосну <...> птица-хищник сидит под копной. Долины: тут будут пахать. Поезд в проломинке гор, свистит в них» [Пришвин 2007, 474].

Чередование гор и долин привлекает писателя больше всего: «Урал, подъезжая к долине: озеро... молодая еловая гора, а за ними в тумане уходящие горы». Это чередование рождает особое уральское – искривленное пространство, оно петляет, змеится: «змеится поезд. Петля. Другой поезд. Дымок где-то в петле от поезда затерялся и тает» [Пришвин 2007, 475–476]. Эта особенность уральского пространства особенно заметна на фоне степного «необъятного пространства» Сибири.

Важнейшая примета уральского пейзажа в «Сибирском дневнике» – камни («Камни и камни, в камнях высечена дорога, там и тут высечено») и, конечно, «искатели драгоценных камней». С камнями связана важная звуковая деталь: «Как стучат колеса в горах!»; «Как гремит поезд в горах!» [Пришвин 2007, 474–476].

Ключевой мотив в уральском пейзаже Пришвина – столб на границе Европы и Азии. «Сейчас будет столб Европа и Азия», – пишет Пришвин в ожидании, а затем, когда он остался позади, как констатация уникальности уральского пространства, появляется запись: «Европа и Азия в столбе» [Пришвин 2007, 475, 477].

Пришвин ищет образ, метафору для того, чтобы выразить свои впечатления от Урала как особого пограничного пространства: «Урал ровный, цвет хлеба и сосен <...> серый, холодом веет, весь Урал как одна густая бровь старика... Весь Урал как белый дымок паровоза, тающий на синеве лесов... однотонный» [Пришвин 2007, 476–477]. «Весь Урал, как седая бровь старика», – повторит он в «Заворошке» [Пришвин 1982, 698].

Итогом поиска становится, очевидно, образ Урала как ворот на границе Азии и Европы: «Азия – колыбель человеческого рода, и Урал – ворота, в которые вышли все народы Европы» [Пришвин 1982b, 114]. Здесь важен



особый пришвинский взгляд, связанный со сменой привычных приоритетов: не из Европы в Азию, а, наоборот, из Азии, куда русский человек шел в поисках Беловодья, Золотых гор или свободной земли и откуда, не найдя их, возвращался в свою Европу, точнее, все в ту же Россию.

Пришвин критически оценивает ход и результаты Столыпинской реформы, ибо сталкивается с парадоксом: на огромных сибирских пространствах крестьяне-переселенцы не находят ни земли, ни воли, ни счастливой жизни и вынуждены возвращаться из Сибири домой. Вместе с тем Пришвин различает государственную колонизацию Сибири, то есть то, что он называет осударевой дорогой, и противостоящую ей народную дорогу русской истории, связанную с ничем не искоренимой русской мечтой «попытать счастья на новых местах» [Пришвин 1995, 24]. Исходя из этого различия, он будет оценивать строительство Уралмаша в Свердловске.

Урал и «новое дело» большевиков

Впечатления от поездки на Урал в 1931 г. Пришвин фиксирует в Дневнике, очерке «Урал», написанном на его основе, и в фотолетописи путешествия. Важным представляется тот факт, что в Дневнике 1931 г. собственно дневника путешествия в Свердловск с 23 января по 23 февраля в традиционной для Пришвина форме ежедневных записей – нет: 21 января он пишет о сборах в Сибирь, а вновь возвращается к таким записям только 1 марта [Пришвин 2006, 222–223, 331]. Между этими днями с пометкой «Без даты» – заметки Пришвина о героях (мальчик Кир, заблудившийся в лесу; его отец старообрядец Ульян Беспалов), сюжете, месте действия (деревня Самоцветы на Урале) произведения, превратившегося в конце концов в очерк «Урал».

Факт отсутствия дневника путешествия Пришвина в Свердловск можно объяснить несколькими причинами. Во-первых, общим впечатлением писателя от увиденного, о котором одиннадцатого марта он пишет: «Я так оглушен окаянной жизнью Свердловска, что потерял способность отдавать себе в виденном отчет, правда, ведь и не с чем сравнить этот ужас, чтобы сознавать виденное. Только вот теперь, когда увидел в лесу, как растут на елках сосульки, вернулось ко мне понимание возможности обыкновенных и всем доступных радостей жизни и вместе с тем открылась перспектива на ужасный Урал» [Пришвин 2006, 340]. Кроме того, фотолетопись путешествия выглядит убедительнее слов, и Пришвину нужно было отправиться в четырехмесячное путешествие через всю Сибирь на Дальний Восток по следам русских первопроходцев XVI–XIX вв., чтобы начать понимать смысл происходящей на его глазах индустриализации страны.

Образ Урала в Дневнике и очерке «Урал» выстраивается на пересечении двух тем: «уральская тайга в контрасте с заводами» и «два полюса всей русской истории: раскол и Октябрь» [Пришвин 1983, 458], разорванное сознание русского человека, который никак не может определиться с



царствами земным и небесным.

В Урале 1931 г. Пришвин узнает знакомый ему по 1909 г. край: старые, низкие горы, лесные дебри, камни и озера, звери. Урал для Пришвина – это «волшебное место» обитания медведей. «Берега огромного большинства бесчисленных озер до сих пор еще необитаемы и часто можно видеть, как медведь, поев в лесу чего-то возбуждающего сильную жажду, долго лакает у берега и в тихую погоду далеко пускает круги», – пишет Пришвин [Пришвин 2006, 325]. В очерке «Урал» история с медведями получает продолжение: «Видели, как Мишка вышел из леса на песчаную кручу, очень высокую, и вдруг она от его тяжести подалась и он, беспомощный, поехал вместе с песком и бултыхнулся в воду. Умный зверь не полез обратно на песок, а поплыл на другую сторону озера и взобрался по крутому берегу, оставляя на долгие годы на вязкой глине отпечатки своих лап, известно, очень похожих на отпечатки следа гигантского человека» [Пришвин 1983, 456].

Как и в 1909 г., важная примета жизни Урала для Пришвина – камни, в которых, по словам писателя, застыла «сама неповторимая вечность». В Дневнике 1931 г. под заголовком «Цветные камни» он создает нечто вроде энциклопедии уральских камней на фоне камней Индии, Бразилии, Перу, Китая, Персии и Египта. Урал, с его точки зрения, знаменит «топазами, каких на свете нет – синие топазы». Урал – это также небесно-голубая бирюза, малиновые шерлы, фианиты, александриты, буро-красный венис, аквамарин, аметист, дымчатый кварц [Пришвин 2006, 329–331].

Камни для Пришвина – проявление «плутонических сил земли», превративших их в «кладовые света, а значит и нашей вечной радости». Пришвин также называет камни «кладовыми радостями», а о своем будущем герое он пишет: «...на Урале семилетний мальчик Кир из деревни Кедровый Починок с восточного склона Среднего Урала свою страсть к поискам камней получил <...> прямо как бы из рук самого бога Плутона» [Пришвин 2006, 330]. Можно утверждать в связи с этим, что истоки самого известного образа Пришвина как детского писателя – кладовая солнца – связаны и с Уралом.

По замыслу Пришвина, зафиксированному в Дневнике 1931 г., местом действия в его произведении об Урале должна была стать «Деревня на камне, которым жили долго» – деревня Самоцветы, где «хлеб родился <...> и пепельницы делали», но пришли новые люди и началось возведение Уралмашстроя, «гигантского завода-втуза» [Пришвин 2006, 323–325].

Заводы – не города и села, а именно заводы – еще одна, с точки зрения Пришвина, важная примета уральской жизни: «весь Средний Урал усеян такими заводами, разделенными иногда настоящими дебрями лесов и болот». Объясняя, что по-уральски означает слово «завод», он пишет: это не только «тысяч десять домиков, а то и больше, конечно, несколько церквей и трубы завода», «здесь, на Урале, завод понимается как-то вместе с жителями или даже, вернее, самый завод именно и есть люди, живущие здесь вот для этого огромного здания с трубами» [Пришвин 1983, 455].



Заводы как традиционная форма жизни людей на Урале, «где заводы обслуживались крепостными и каторжниками», Пришвину не понравились: «люди тут, как икра для магазина, не для себя, а для Завода» [Пришвин 2006, 324–325].

Отношение Пришвина к Уралмашстрою при всей его очевидной критической оценке нельзя назвать однозначным.

О том, что Пришвин увидел в Свердловске, он рассказывает при помощи много раз повторенных эпитетов «огромный» и «гигантский»: «площадь гигантской стройки <...> электричество, новейшие английские машины и всевозможные курсы для рабочих» [Пришвин 1983, 457]; «огромное место строительства... гигантский завод»; «Уралмашстрой, этот гигантский завод-втуз, где десятки тысяч людей создают новую жизнь». Здесь малограмотный рабочий учится и, уделяя учебе «в день два часа времени, должен сделаться инженером», а «техническое образование будет сопровождаться «припуском» общей культуры человечества» [Пришвин 2006, 325, 334–336].

«Весь идеализм собрался на строительстве заводов», – записывает Пришвин в Дневнике [Пришвин 2006, 338]. Важным представляется тот факт, что в строителях Уралмаша он узнавал себя времени своей марксистской юности: «Иногда на Машинстрое я заражался этой психологией (что новая жизнь началась) <...> и в Машинстрое мне было как бы возвращение к юности, когда верилось, что усилием воли можно все переменить» [Пришвин 2006, 356].

Вместе с тем эта гигантская невиданная стройка, с точки зрения Пришвина, ведется за счет уничтожения леса и природы как таковой, отказа от прошлой и даже настоящей жизни, наконец, отказа от Бога во имя человека, а от человека ради машины.

Новая жизнь, которую создают на Урале десятки тысяч людей, рождается за счет уничтожения жизни старой, то есть, собственно, просто жизни: «Теперь от леса на месте постройки остались там и тут лишь жалкие клочки... Рабочий поселок теперь уже – это целая улица каменных многоэтажных домов. И ни одного деревца второпях не оставили на утеху будущего нового человека. До того неудержимо вперед стремится новый человек, что в этом чрезвычайном усердии беспощаден к прошлому, к лесу». Более того, пишет Пришвин, «это стремление вперед так огромно, что будущее становится реальней настоящего» [Пришвин 2006, 325, 333].

На Урале Пришвин открывает для себя новые акценты в важнейшей для него теме человека и машины: в гигантских стройках социализма машины становятся важнее людей, а люди фактически приравниваются к автоматам. «Мы видели каких-то совершенно железных людей», – запишет он в Дневнике, подчеркивая при этом, что они «даже и совсем Богу не молятся». Опыт фотографирования людей и машин на Уралмаше заставляет его признать: «На машины в иллюстр. журналах смотреть невозможно, потому что их изображают бессмысленно-фотографически и рабочих представляют условно, тоже каких-то автоматов, а не живых людей. Подходят



к человеку от машины, фетишируют. Надо, напротив, все внимание обратить на человека, на его внутренний мир и оттуда подойти к машине» [Пришвин 2006, 326, 333, 345].

Пытаясь понять «новое дело» людей на Урале, Пришвин сравнивает его с тем «делом», которое ему хорошо знакомо по жизни в его родном купеческом городе Ельце, где «деловые» люди отличались особым «нравственным кодексом», а их биографии были «как бы житиями святых, направленных в сторону земного стяжания». В этом контексте он вынужден признать: «новое дело» совершенно отрицает старое «дело». «Ближе всего это не-дело к войне, потому что, во-первых, как на войне тут действуют массы», – пишет Пришвин, подчеркивая, что старое «дело» относилось прежде всего к личному поведению «делового» человека. С точки зрения Пришвина, возможна только одна война: «война за человека, вместо войны с человеками» [Пришвин 2006, 328, 331–333].

Суть происходящего на Уралмаше Пришвин пытается понять через историю задуманного им героя Ульяна Беспалова, предки которого, раскольники и старообрядцы, бежали на Урал при Петре, царе-Антихристе, «когда на них обрушились жестокие гонения за веру» [Пришвин 2006, 326]. На Уралмаш, где он, как и другие крестьяне, живет в землянке, его привели «неурожай, разорение, крайняя нужда». Но именно такие, как он, кержаки, «потихоньку между собой приравнивают Уралмашстрой к Вавилонской башне» [Пришвин 1983, 457].

В «тройных трубах мартеновской печи и гигантских кранах» Уралмаша Вавилонскую башню видят не только герои очерка «Урал», но и автор, обнаруживший в «окаянной жизни Свердловска» совмещение «двух полюсов всей русской истории: раскола и Октября» и понявший «новое дело» большевиков как продолжение дела Петра. Вопрос о будущем: чем закончится грандиозное строительство? – рефреном звучит и в очерке, и в Дневнике: «А может быть, и выстроят?» [Пришвин 1983, 458]; «А может быть, и достроят?» [Пришвин 2006, 335]. В сущности, этот вопрос, остающийся без ответа, – главный итог путешествия Пришвина на Урал в 1931 г.

Уралмаш будет введен в эксплуатацию в 1933 г.; в этом же году Пришвин отправится на Беломорканал, строящийся по следам осударевой дороги царя Петра, которую он открыл для себя еще во времена своей первой поездки в Выговский край в 1906 г. Над романом «Осударева дорога» по материалам этой поездки на очередную великую стройку социализма Пришвин будет работать до конца жизни, но так и не закончит его, и он будет опубликован уже после смерти писателя, до сих пор вызывая ожесточенные споры.

Ответ на вопрос о смысле «нового дела» русского человека Пришвин продолжает искать во время путешествия через всю Сибирь на Дальний Восток с 8 июля по 8 ноября 1931 г. [Дворцова 2019]. Важнейшей темой дневника этого путешествия станет тема контраста и противостояния двух миров: природной жизни Сибири и индустриальной идеи большевиков. «Из всего, что я видел и слышал в Сибири по пути на Дальний Восток,



больше всего мое внимание остановил контраст двух миров, Сибири как страны лесов, рыбы, диких зверей, первобытного человека и Сибири новой, индустриальной», – пишет Пришвин [Пришвин 2006, 565]. Выхода из противостояния этих двух миров он не видит: «Что только не придумывалось для постройки моста, соединяющего в одно свое стремление к мирному творческому труду и современное строительство, какими только не соблазняешься скрепами, – нет! как ни бейся, рано или поздно вся постройка разламывается, и становится невозможным делом соединить пот труда и кровь» [Пришвин 2006, 568].

Итоговым событием, завершающим осмысление Пришвиным «нового дела» большевиков в 1931 г. станет взрыв в Москве 5 декабря храма Христа Спасителя, на месте которого планировалось возведение Дворца Советов. Пришвин пишет о птицах, обитателях крыши бывшего храма, реющих в высоте над грудой камней, там, где был крест: «“Куда сесть?” – думают птицы даже, но как же не мучиться бескрылому человеку, у которого из-под ног вырвали все ему дорогое... Впрочем, я это по старинке о птицах и о людях. Новая Москва равнодушна к разрушению храма» [Пришвин 2006, 588]. В сущности, это переживание трагедии, свершающейся у человека на глазах, в каком бы месте страны она ни происходила: в Москве, в Сибири, на Урале.

Подводя итоги, следует сказать, что уральский текст Пришвина, структурирующийся логикой его путешествий (1889, 1909, 1931 (23 января – 23 февраля; 8 июля – 8 ноября) является частью его сибирского текста, но вместе с тем характеризуется особой динамикой, мотивами и смыслами. Путешествия 1889 г. и 1909 г. были для Пришвина изучением (в судьбе переселенцев) и испытанием русской мечты «попытать счастья на новых местах», результатом чего станет его открытие Урала как особого природного и геокультурного пространства.

Во время поездки в Свердловск на строительство Уралмаша в 1931 г. Пришвин увидит Урал как противостояние двух миров и пространств: богатейшей природной жизни и социалистического строительства, «нового дела» большевиков, в основе которого – уничтожение природы, прошлого и настоящего во имя будущего, отказ от Бога и от человека во имя нового железного человека-автомата, человека-машины. «Новое дело» большевиков и «окаянную жизнь Свердловска» Пришвин поймет как строительство Вавилонской башни, и вся новая жизнь в стране в 1931 г. будет воспринята им как трагедия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. 404 с.
2. Борисова Н.В. Жизнь мифа в творчестве М.М. Пришвина. Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2001. 282 с.
3. Варламов А.Н. Пришвин. М.: Молодая гвардия, 2003. 848 с.



4. Визгин В.П. Пришвин и философия. М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 240 с.
5. Воспоминания о Михаиле Пришвине. М.: Советский писатель, 1991. 368 с.
6. Головнев А.В. Антропология путешествия: от imago mundi до selfie // Уральский исторический вестник. 2016. № 2. С. 6–16.
7. Дворцова Н.П. Сибирский сюжет в судьбе и творчестве М.М. Пришвина // Новый филологический вестник. 2019. № 1(48). С. 166–177.
8. Замятин Д.Н. Гуманитарная география. Пространство и язык географических образов. СПб.: Алетейя, 2003. 336 с.
9. Кнорре Е.Ю. Сюжет «пути в Невидимый град» в творчестве М.М. Пришвина 1900–1930-х гг.: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Москва, 2019. 31 с.
10. Лишова Н.И. Феномен странствия в творчестве М.М. Пришвина. М.: Фланта, 2021. 152 с.
11. Логвиненко С.В. Роман Михаила Пришвина «Осударева дорога». Философия пространства. М.: Фланта, 2021. 152 с.
12. (a) Пришвин М.М. Заворошка // Пришвин М.М. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1982. С. 636–794.
13. (b) Пришвин М.М. Кащеева цепь // Пришвин М.М. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1982. С. 5–482.
14. Пришвин М.М. Золотой Рог // Пришвин М.М. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1983. С. 428–580.
15. Пришвин М.М. Дневники. 1918–1919. М.: Московский рабочий, 1994. 383 с.
16. Пришвин М.М. Дневники. 1920–1922. М.: Московский рабочий, 1995. 334 с.
17. Пришвин М.М. Дневники. 1928–1929. М.: Русская книга, 2004. 544 с.
18. Пришвин М.М. Дневники. 1930–1931. СПб.: Росток, 2006. 704 с.
19. Пришвин М.М. Ранний дневник. 1905–1913. СПб.: Росток, 2007. 800 с.
20. Пришвин М.М. Дневники. 1946–1947. М.: Новый хронограф, 2013. 968 с.
21. Пришвин М.М. Дневники. 1950–1951. СПб.: Росток, 2016. 736 с.
22. Пришвин М.М. Дневники. 1952–1954. СПб.: Росток, 2017. 832 с.
23. Пахомова М.Ф. Пришвин и Карелия: критический очерк. Петрозаводск: Гос. изд-во Карельской АССР, 1960. 71 с.
24. Пришвина В.Д. Путь к Слову. М.: Молодая гвардия, 1984. 262 с.
25. Рязанова Л.А. Благодарности // Пришвин М.М. Дневники. 1952–1954. СПб.: Росток, 2017. С. 3–4.
26. Сид И.О. Геопозтика. Пунктир к теории путешествий. СПб.: Алетейя, 2017. 430 с.
27. Трубицина Н.А. Геопозтика Крыма в творчестве Михаила Пришвина // Культура и текст. 2019. № 3(38). С. 87–97.
28. Тюменский период в жизни Михаила Пришвина // Город-Т. URL: <https://gorod-t.info/culture/istoriya/530/> (дата обращения: 30.05.2022).
29. Худенко Е.А. Киргизская степь в путевых записках и очерках М.М. Пришвина: имагология и поэтика // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15. № 2. С. 107–118.



REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Golovnev A.V. Antropologiya puteshestviya: ot imago mundi do selfie [Travel Anthropology: From Imago Mundi to Selfie]. *Ural'skiy istoricheskiy vestnik*, 2016, no. 2, pp. 6–16. (In Russian).
2. Dvortsova N.P. Sibirskiy syuzhet v sud'be i tvorchestve M.M. Prishvina [The Siberian Plot in M.M. Prishvin's Fate and Literary Legacy]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2019, no. 1(48), pp. 166–177. (In Russian).
3. Khudenko E.A. Kirgizskaya step' v putevykh zapiskakh i ocherkakh M.M. Prishvina: imagologiya i poetika [The Kyrgyz Steppe' in the Travel Notes and Essays by M.M. Prishvin: Imagology and Poetics]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2017, vol. 15, no. 2, pp. 107–118. (In Russian).
4. Trubitsina N.A. Geopoetika Kryma v tvorchestve Mikhaila Prishvina [Geopoetics of Crimea in the Mikhail Prishvin's Work]. *Kul'tura i tekst*, 2019, no. 3(48), pp. 87–97. (In Russian).

(Monographs)

5. Abashev V.V. *Perm' kak tekst. Perm' v russkoy kul'ture i literature XX veka* [Perm' as a Text. Perm' in the Russian Culture and Literature of the XX Century]. Perm', Perm University Publ., 2000. 404 p. (In Russian).
6. Borisova N.V. *Zhizn' mifa v tvorchestve M.M. Prishvina* [The Life of a Myth in the M.M. Prishvin's Work]. Yelets, Bunin Yelets State University Publ., 2001. 282 p. (In Russian).
7. Lishova N.A. *Fenomen stranstviya v tvorchestve M.M. Prishvina* [The Phenomenon of Wandering in the M.M. Prishvin's Work]. Moscow, Flinta Publ., 2021. 152 p. (In Russian).
8. Logvinenko S.V. *Roman Mikhaila Prishvina "Osudareva doroga". Filosofiya prostranstva* [Mikhail Prishvin's Novel "The Sovereign's Road". Philosophy of Space]. Moscow, Flinta Publ., 2021. 152 p. (In Russian).
9. Pakhomova M.F. *Prishvin i Kareliya: kriticheskiy ocherk* [Prishvin and Karelia: The Critical Essay]. Petrozavodsk, Karelian ASSR Publ., 1960. 71 p. (In Russian).
10. Prishvina V.D. *Put' k Slovu* [The Way to the Word]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1984. 262 p. (In Russian).
11. Sid I.O. *Geopoetika. Puntir k teorii puteshestviy* [Geopoetics. The Dotted Line towards the Theory of Travel]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2017. 430 p. (In Russian).
12. Varlamov A.N. *Prishvin M.* [Prishvin M.]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2003. 848 p. (In Russian).
13. Vizgin V.P. *Prishvin i filosofiya* [Prishvin and Philosophy]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 240 p. (In Russian).
14. Zamyatin D.N. *Gumanitarnaya geografiya. Prostranstvo i yazyk geograficheskikh obrazov* [Humanitarian Geography. The Space and Language of Geographical Images]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2003. 336 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

15. Knorre E.Yu. *Syuzhet "puti v Nevidimyy grad" v tvorchestve M.M. Prishvina 1900–1930-kh gg.* [The Plot of the "Path to the Invisible City" in the M.M. Prishvin's works 1900–1930s]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2019. 31 p. (In Russian).

Дворцова Наталья Петровна, Тюменский государственный университет.
Доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры журналистики.
Научные интересы: русская литература XX в.; книжная культура XVIII–XXI вв.
E-mail: n.p.dvorcova@utmn.ru
ORCID ID: 0000-0001-5586-0575

Natal'ya P. Dvortsova, Tyumen State University.
Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Journalism. Research interests: Russian literature of the 20th century; book culture of the 18th – 21st centuries.
E-mail: n.p.dvorcova@utmn.ru
ORCID ID: 0000-0001-5586-0575

DOI 10.54770/20729316-2022-4-265

Н.Я. Сипкина (Абакан)

**АНТИСКАЗКА КАК КАРНАВАЛИЗОВАННЫЙ ЖАНР
«СЕРЬЕЗНО-СМЕХОВОЙ» ЛИТЕРАТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
В.С. ВЫСОЦКОГО И Р.И. РОЖДЕСТВЕНСКОГО**

Аннотация. В статье отражена актуальная проблема современного литературоведения: исследование антисказки как карнавализованного жанра «серьезно-смеховой» литературы на примере анализа произведений «Иван да Марья» Высоцкого и «Сказки с несказочным концом» Рождественского. Выявляется, что цикл сказочных песен из кинофильма «Иван да Марья» – это продолжение традиции карнавального фольклора с его специфическим карнавализованным мироощущением, связанным с синкретизмом поэтических родов, музыкой и пляской. Ряд песен рассматриваются как вертепное представление в стихах, раскрывающее основное содержание антисказки. Персонажи произведения вносят праздничную атмосферу вольности и веселья, происходит карнавальное видение преисподней, разворачивается фольклорный театр с ряжением, кукольными интермедиями. Элементы народного говора: просторечные метафоры, народные поверья, поговорки и др., являются способом изображения несерьезных ситуаций антисказки «Иван да Марья», где смех становится главным «героем» произведения. В исследовании утверждается, что карнавализованный жанр антисказки вобрал в себя поэтику фольклорных жанров лубка, райка и др. «Сказка с несказочным концом» Рождественского продолжает традиции фольклорного жанра лубка с его речевым оформлением сюжета в потешных картинах. Раешный стих антисказки Рождественского формируется на основе народных жанров, отличающихся веселой относителестью – небылицы, страшилки. В статье обосновывается, что «Сказка с несказочным концом» насыщена комическими ситуациями, которые помогают «фиксировать» «антирекорды» спортсмена, «антипатриотизм» музыканта, высмеять «антиразум» отставного генерала.

Ключевые слова: «серьезно-смеховая» литература; карнавализованный жанр; антисказка; традиция; скоморошничество; карнавальная фольклор; «потешная» картина.

N.Ya. Sipkina (Abakan)

**Anti-Tale as a Carnivalized Genre of “Seriously Funny” Literature
in Works by V.S. Vysotsky and R.I. Rozhdestvensky**

Abstract. The article reflects the actual problem of modern literary criticism: the study of the anti-fairy tale as a carnivalized genre of seriously funny literature on the example of the analysis of the works “Ivan da Maria” by Vysotsky and “Fairy Tales with an Untold Ending” by Rozhdestvensky. It is revealed that the cycle of fairy tale songs from the movie “Ivan da Marya” is a continuation of the tradition of carnival folklore



with its specific carnivalized worldview associated with the syncretism of poetic genera, music and dance. A number of songs are considered as a nativity scene in verse, revealing the main content of the anti-tale. The characters of the work bring a festive atmosphere of freedom and fun, a carnival vision of the underworld takes place, a folklore theater with mummery and puppet interludes unfolds. Vernacular metaphors, folk prejudices, sayings bring joy to the style of the anti-fairy tale "Ivan da Marya", where laughter becomes the main "hero" of the work. The study claims that the karnavalized genre of anti-fairy tales has absorbed the poetics of folklore genres – lubok, raek, satirical scenes with puppet acting, etc. "A Fairy Tale with an Untold Ending" by Rozhdestvensky continues the traditions of the folk genre of lubok with its speech design of the plot in funny pictures. The raeshny verse of the Christmas anti-tale is formed on the basis of folk genres characterized by cheerful relativity: tall tales, horror stories. The article makes sense that the "Fairy Tale with an Untold Ending" is full of comic situations that help to "fix" the anti-records of an athlete, the "anti-patriotism" of a musician, to ridicule the "anti-mind" of a retired general.

Key words: seriously funny literature; carnivalized genre; anti-fairy tale; tradition; buffoonery; carnival folklore; "funny" picture.

М.М. Бахтин в своих работах, посвященных теории карнавала и карнавализованных жанров, называет карнавал с его разнообразными обрядовыми действиями и амбивалентным смехом основным фактором, повлиявшим на становление и развитие «серьезно-смеховой» литературы. В русской литературе к выделенному типу словесности можно отнести, например, повести и рассказы Н.В. Гоголя, А.П. Чехова, М.М. Зощенко, М.А. Булгакова, И.Л. Ильфа и Е.П. Петрова, шуточно-сатирические поэмы А.С. Пушкина, Н.А. Некрасова, В.В. Маяковского, А.Т. Твардовского, сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина, анти сказки В.С. Высоцкого, Р.И. Рождественского и др. Данный пласт литературы отличается глубокой связью с карнавальным фольклором и проникнут специфическим карнавальным мироощущением. В своих работах ученый определяет основные категории карнавального мироощущения. Среди них – категория фамильярного контакта, устраняющего всякую дистанцию между людьми. В связи с чем непроницаемые иерархические барьеры сменяются вольной карнавальной жестикующей и откровенным карнавальным словом. Категория эксцентричности актуализирует неуместные иерархические отношения во внекарнавальной жизни. В свою очередь, категории карнавальных мезальянсов и профанации, сочетающих высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым и воплотившихся в системе карнавальных снижений, непристойностей, пародий, сближают все то, что удалено друг от друга внекарнавальным иерархическим мировоззрением [Бахтин 1972, 1990].

Для каждого жанра выделенной литературы характерен свой тип соотношений серьезного и смехового начал с атмосферой веселой относительности карнавального мироощущения: «изменяется риторика серьезного, ослабевает его рассудочность, однозначность, догматизм» [Люликова 2015, 273–276].



Одним из карнавализованных жанров «серьезно-смеховой» литературы является жанр анти сказки. По мнению ученых, художественная структура анти сказки определяется особенностями архетипической сказочной моделью, которая наполняется новым, диаметрально противоположным по смыслу содержанием, противоречащим образу идеального мира жанра-прототипа. Л.П. Прохорова к жанру анти сказки отнесла: 1) тексты, принадлежащие к жанру литературной сказки, но в отличие от ожидаемого по жанровым канонам счастливого конца, имеющие трагический или печальный конец; 2) современные литературные переработки известных сказок (зачастую пародийного характера), тематика которых связана с актуальными проблемами современного общества; 3) тексты других жанровых форм (стихи, афоризмы, анекдот, басня и т.д.), «содержащие атрибуты сказочной модели, используемые для создания контраста между совершенным миром сказки и несовершенным миром реальности, для создания образа антимира» [Прохорова 2012, 105].

Например, анти сказка «Лукоморья больше нет» Высоцкого – это своеобразная аллюзия на фрагмент из поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» – строится на приеме отрицания. А внутритекстовая ситуация заполнена приметам и реалиями современной действительности поэта: «Лукоморья больше нет, от дубов простыл и след. / Дуб годится на паркет, – так ведь нет: / Выходили из избы здоровенные жлобы, / Порубили те дубы на гробы» [Высоцкий 1994, 37].

В жанре анти сказки можно выявить и традиции древнего скоморошничества. По мнению А.Н. Веселовского, для древней истории былинного эпоса скоморохи являлись единственными представителями поэзии. Они в восточнославянской традиции участники карнавальных театрализованных обрядов и игр, музыканты, исполнители песен и танцев фривольного (иногда глумливого и кощунственного) содержания обычно ряженые (маски, травести). Скоморохи практиковали обрядовые формы антиповедения и были носителями синтетических форм народного искусства, соединявших пение, игру на музыкальных инструментах, пляски, кукольные представления, выступления в масках и др. Представители скоморошничества были главными участниками народных празднеств (игрищ, гуляний, различных обрядов: свадебных, родильно-крестильных и др.). Отличительной чертой поэтического репертуара скоморошничества – актуальные темы древнего общества XI в. Известны шуточные песни, драматические сценки – социальная сатира. Скоморохи-глумы непосредственно общались со зрителями, с уличной толпой, вовлекая их в игру [Веселовский 2008].

Жанры «серьезно-смеховой» литературы, в том числе и анти сказка, изображают особый смеховой мир, в котором проявляются различные элементы народной культуры. Таковым, например, отличаются анти сказки Высоцкого («Чудо-Юдо», «Алиса в стране чудес», сказочные песни из кинофильма «Иван да Марья»: «Серенада Соловья-разбойника», «Разбойничья песня» и др.) и Рождественского («Сказка с несказочным концом» и др.).



Цикл сказочных песен из кинофильма «Иван да Марья» Высоцкого рассматривается нами как продолжение карнавально-фольклорных традиций, связанных с синкретизмом поэтических родов, музыки и пляски. Ряд песен представляет собой, в определенной степени, вертепное представление в стихах, раскрывающее основное содержание антисказки. Можно выделить следующие тематические обобщения песен: «скоморошная», «солдатская», «разбойничья», «любовная», «нечистивая», «чиновничья», «государственная». Первая из них – песня «Скоморохи на ярмарке». Ярморошные скоморохи-зазывалы вносят праздничную обстановку в песню-«забаву», «рекламируя» волшебные товары: «Эй, народ честной, незадачливый! / Ай вы, купчики да служивый люд! / Живо к городу поворачивай – / там не зря в набат с колоколен бьют» [Высоцкий 1994, 171]. Припевное обрамление песни состоит из трех четверостиший и поясняет мысли, высказанные в запеве: «Все ряды уже с утра / Позахвачены – / уйма всякого добра, / Всякой всячины. / Там точильные круги / Точат лясы. / Там лихие сапоги – / Самоплясы». При этом используется рефрен-«нелепица», повторяющийся семь раз: «Тагарка-матагарка, / Во столице ярмарка...» [Высоцкий 1994, 171].

Веселое торжище похоже на карнавальный праздник, а связанные с ним поверья, его особая обстановка вольности и веселья выводят жизнь из ее обычной колеи и делают невозможное возможным. Например, происходит необычное явление – «равноправие всех сословий» (М.М. Бахтин): «Богачи и голь перекатная, – / Покупатели – все, однако, вы, / И хоть ярмарка не бесплатная, / раз в году вы все одинаковы!» [Высоцкий 1994, 171].

Скоморохи задорно обыгрывают волшебные предметы из народных сказок, в целях своеобразной рекламы того или иного ярморошного товара. Автор песни придумывает потешные слова, рифмующиеся со сказочными представителями: «Спазораночка – Самобраночка»; «Жар-птица – в виде жаренном»; «шапочка-невидимочка»; «Скороходы-сапоги не залапьте»; «Ковролетчики пыль из этого ковра выбивали» и др.

В песне элементы народного говора являются способом изображения «несерьезных» ситуаций, когда люди смеются, поют, ругаются, празднуют, пируют, то есть «выпадают из заведенной будничной жизни» [Бахтин 1990]. В данном случае в бесшабашном балагурстве скоморохов продолжают традиции народно-карнавальных потех. В шуточных интерпретациях скоморохов по-новому раскрывается содержание, казалось бы, с детства знакомых сказок, аллегоричных по своему характеру: «Вон Емелюшка Щуку мнет в руке – / Щуке быть ухой, вкусным варевом. / Черномор Кота продает в мешке – / Слишком много Кот разговаривал...» [Высоцкий 1994, 173]. В поэтическом тексте используется каламбурная рифмовка: «**тыщ – отыщете**», «**сложенным – скукоженным**» и др., которая также увеличивает «накал» несерьезной ситуации.

Песня «Солдат и привидение» раскрывает эпизод из солдатской жиз-



ни, в котором звучит мотив о переменчивом характере судьбы – ратной доли. Специфичны сравнительные обороты из бытия служивого: «И в судьбе – как в ружье: то затвор заест, / То в плечо отдаст, то осечка» [Высоцкий 1994, 176]. В жанре антисказки «серьезно-смеховой» литературы существенную роль играет «веселая чертовщина, глубоко родственная по характеру, тону и функциям веселым карнавальным видениям преисподней и дьяблериям» [Бахтин 1990]. В рассматриваемой песне-сказке уже в самом названии присутствует представитель потустороннего мира. Образы приведения в большей мере присущи человеческие черты, хотя, в то же время оно обладает в достаточном количестве сверхъестественными свойствами, например, ясновидением: «Я – привидение, я – призрак, но / Я от сидения давно больно, / темница тесная, везде сквозит, – / Хоть бестелесно я, а все ж – знобит. / Жаль, что вдруг тебя казнят, ты с душой хорошею...» [Высоцкий 1994, 191].

В свою очередь, «Частушки Марьи» обыгрывают историю с жизненными прецедентами: «фольклорный театр» с ряженьем, кукольными интермедиями. Комично раскрываются «грозные» события и высмеиваются «виновники» чуть не случившейся беды (захват царства Соловьем-разбойником) – царь Евстигней, Кассир, Казначей, стихоплет Петя. Осуждаются пороки власти предрержащей, например, зависть: «С той поры царя корезит, / Словно кость застряла в ем: / Пальцы в рот себе заложит – / Хочет свистнуть Соловьем!» [Высоцкий 1994, 197]; лесь – с помощью шуточных баек итожится словотворчество «подхалима», в стиле отрывка актуальны просторечные слова: «Получилось курам на смех, / Мухи дохнут от тоски...» [Высоцкий 1994, 197]. Частушки передают дух простонародного смеха, который, отображает «божественное лицо, ибо так смеются боги в народной смеховой стихии древней народной комедии» [Бахтин, 1990]. Для характеристики Евстигнея автор использует метафору с «прямым» значением: «Царь о подданных печется / От зари и до зари! / Вот когда он испечется – / Мы посмотрим, что внутри!» [Высоцкий 1994, 199].

Цикл песен «венчается» «Свадебной». Символом радостных событий становятся звон колоколов, переливы гармонии: «Ты звонарь-пономарь, не кимарь, / Звонкий колокол раскочегаривай! / Ты очнись, встрепенись, гармонист, / Переливами щедро одаривай» [Высоцкий 1994, 199]. Для стиля песни характерны «просторечные» метафоры, народные поверья, поговорки, вызванные «сложными» рядами мыслей, возбужденных непосредственным множеством действий, в котором, в частности, относится победа над злой силой: «Мы беду навек спровадили, / В грудь ей вбили кол осинового»; свадьба главных героев сказки – Солдата и Марьи: «Перебор сегодня свадебный, / Звон над городом – малиновый»; всенародное пиршество: «Нынче пир, буйный на весь мир! / Все – желанные, все – приглашенные!»; народное гуляние: «Как на ярморошной площади / Вы веселие обретите, / Там и горло прополощите, / Там попьете и попляшите!». Частушечные куплеты отличаются карнавализованным временным коллективом участников победного празднования, в сущности, «изъятым на-



родным смехом из настоящей, серьезной, должной жизни» [Бахтин, 1990] и смех, таким образом, становится одним из положительных героев «Свадебной». Для стиля присуще использование «смеховых» слов: «Топочи, хлопочи, хохочи! / Хороводы води развеселые! / ... / За застольною беседою – / Со счастливым сочетанием / да с законною победою!» [Высоцкий 1994, 200–201].

Жанр анти сказки вобрал в себя поэтику конкретных фольклорных жанров – это лубок, раек, сатирические сценки и др., с их коренным изменением самой ценностно-временной зоны построения художественных образов. Например, «в пародийно-балагурном ключе В.А. Жуковский работал над сказочной книгой «Как мыши кота хоронили», основанной на старинной «потешной» картине. Рассматриваемый лубок близок к общим явлениям смеховой культуры XVII в.» [Тимакова 2010, 163–170], к таким пародийным произведениям, как «Роспись приданого», «Духовное завещание», «Калезинская челобитная», «Служба кабаку», «Повесть о Ерше Ершовиче» и др.

В «потешном» листе как явлении искусства притягивает, в первую очередь, «принятый в лубке способ речевого оформления сюжета, текстовая сторона книги-картинки. В поэтике подобных произведений часто используется «раешный стих», то есть стихотворная форма, восходящая к народной культуре театрализации слова» [Тимакова 2010, 163–170].

Выделенные генетические особенности жанра анти сказки являются основой «Сказки с несказочным концом» Рождественского. Сказка состоит из восьми условных «потешных» листов – сказочных историй об очень маленькой стране («Марш военных на месте», «Знаменитый булочник», «Автобус без мотора», «Прыжки в высоту», «О корове», «Арест руки», «Игра на музыкальных инструментах», «Отставной генерал»). «Раешник»-автор, вовлекая читателя-зрителя в потешное действо, перед каждой историей произносит фразу (своеобразный зачин), в которой обозначается миниатюрность волшебной страны, а последующее содержание «потешных» картин-листов объясняют последствия этой данности: «*Страна была до того малюсенькой, что...*» [Рождественский 2014, 548–551]. Содержание сказки в какой-то мере является аллюзией на «Маленького принца» Антуана де Сент-Экзюпери.

Исследуемое произведение отличается спецификой жанра анти сказки: «говорящее» название; «показанные» случаи из жизни маленькой страны помогают образно представить их несуразность. И в то же время в них можно различить реалии из окружающей жизни поэта. Тому пример, «потешная» картина «Марш военных на месте». Это своеобразный отклик на непростые взаимоотношения государств Земли: «Ибо, если подать другую команду, – / не «на месте», / а «шагом вперед...», – / очень просто могла бы начаться война. / Первый шаг / был бы шагом через границу» [Рождественский 2014, 548].

В литературоведении определяется, что «раешный» стих обладает четкой ритмической структурой. Рифмовка в нем чаще всего случайная: риф-



муются лишь отдельные (парные) строки. «Раешный» стих формируется на основе так называемых «формальных» жанров: в раешные «рацей» входят небылицы, куски из песен, пословицы, поговорки, прибаутки, сказочные присказки, зачины, концовки.

В нашем случае жанрообразующим элементом «раешных» стихов «Сказки с несказочным концом» является небылица. По определению Проппа небылица – это особый вид сказочного творчества: «рассказы о совершенно невозможных в жизни событиях» [Пропп 1998, 332]. Таковым является содержание анти сказки, состоящее из небывалых историй. Ярким примером служат условно названные «потешные» картины «Знаменитый булочник», «Арест руки». Так в «Знаменитом булочнике» происходит стирание границ высокого, растворение его в обыденности: булочник был знаменит тем, «что он был единственным булочником в этой стране»; использование «антиэстетики» – описываются последствия чихания (слово «чихать» обозначает «с шумом, резким движением выдохнуть воздух носом и ртом, извергая слезы» [Ожегов 2008, 709]) знаменитого булочника. Небылица, с элементами комизма, звучит в следующих строках: «...когда он чихал троекратно, / булочники из соседних стран / говорили вежливо: / «Будьте здоровы!...» / И ладонью / стирали брызги со щек» [Рождественский 2014, 548].

Содержание «потешной» картины «Арест руки», как и «Знаменитого булочника», повествует о том, чего заведомо не может быть, причем эта невозможность утрированно подчеркивается, и поэтому создается комический эффект: арестовывается рука хозяина дома, которая без разрешения Министерства иностранных дел потянулась за солонкой на край стола, находившегося уже за границей. Текст «потешной» истории пронизан «воздухом» веселой относительности «карнавального» мироощущения: используемая лексика официально-делового стиля, в частности юриспруденции («процесс», «присутствие», «приговор», «штраф», «год тюрьмы»), звучит в пародийном ключе. То есть мизерное событие трактуется как судьбоносное, со всеми вытекающими отсюда атрибутами мирового масштаба. В результате чего ослабевают рассудочность, исчезает однозначность: «... несчастный глава семейства / оказался в двусмысленном положении: / целый год он после – / одной левой рукой – / отработывал штраф / и кормил семью» [Рождественский 2014, 551].

Известно, что раек (ящик с движущимися картинками) являлся синтетическим видом ярморочного увеселения. «Показ картинки сопровождался каламбурами и прибаутками косморамщика, который речитативом декламировал в процессе представления раешных стишков-рацей» [Тимакова 2010, 163]. «Потешная» картина «Автобус без мотора», который перегораживал Главную улицу и представлял весь общественный транспорт маленькой страны, – своеобразный ярморочный аттракцион, со всеми привлекающими внимание атрибутами: автобус сверкал «никелем, лаком и хромом», опирался «на прочный гранитный фундамент», в салоне располагались «удобные кресла». За небольшую цену можно было купить



билет и просто посидеть в единственном автобусе, то есть происходило устранение дистанции между людьми. Участником аттракциона становился любой житель сказочного государства, который, посидев в автобусе «минут пятнадцать, – / вставал / и вместе с толпой пассажиров / выходил с передней площадки – / довольный – / уже на другом конце государства» [Рождественский 2014, 549].

Для «Сказки с несказочным концом» как жанра антисказки характерен особый смеховой мир, который насыщается автором различными комическими ситуациями. Тому пример «потешные» листы «Прыжки в высоту», «Игра на музыкальных инструментах»: спортсмен, бежавший стометровку, должен был пересечь Государственную границу и пройти визовый режим; музыкант, игравший на рояле, также находился за «кордоном», со всеми вытекающими отсюда последствиями. Поэтому в крошечной стране из спорта развивались одни прыжки в высоту, а музыканты играли только на духовых и струнных инструментах.

Можно отметить, что исследуемая антисказка, написанная верлибром, своеобразна многократным использованием такой стилистической фигуры, как эллипсис. Систематические эллипсисы в верлибре играют важную организующую роль и придают произведению «ассоциативное напряжение» (Ю.И. Минералов). В «потешном» листе «Прыжки в высоту», используемый в тексте стилистическая фигура эллипсис помогает автору «зафиксировать» своеобразный антирекорд: «Так и заканчивалась стометровка. / Иногда – / представьте! – с новым рекордом» [Рождественский 2014, 549]. А в «Игре на музыкальных инструментах» эллипсис определяет антисказочный «патриотизм»: «А играть на рояле из-за границы – / согласитесь – / не очень-то патриотично!» [Рождественский 2014, 552].

В «потешном» листе «Отставной генерал» высмеивается глупость, как порок человечества. Глупый – это человек, «не обнаруживающий ума, лишенный разумной содержательности, целесообразности» [Ожегов 2008, 120]. В свое время Иоанн Златоуст, выявляя истоки глупости, утверждал, что ничто не делает людей глупыми как злоба. Злоба «душит» отставного генерала, «уроженца страны и большого патриота», которым овладел антиразум. Он «просил увеличить военный бюджет, / ... / и для армии / требовал / атомного / оружия!», хотя соседи «эту страну уважали. / Никто не хотел на нее нападать» [Рождественский 2014, 552].

Жанры «серьезно-смеховой» литературы, в том числе антисказка, «осознанно опираются на свободный вымысел, в полном объеме используя свое воображение» [Бахтин 1990]. Например, основой «Сказки с несказочным концом» становятся фантастические элементы, то есть «действительность не подчиняется физическим законам, в ней часто происходят невероятные события и метаморфозы» [Бахтин 1990]. Например, в «потешной» картине «О корове» читатель узнает «трагико»-фантастическую историю про «единственную корову», жившей в маленькой стране. Жанрообразующим элементом исследуемой «потешной» картины становит-



ся страшилка, цель которой «понарошку» напугать читателя. Способом художественного «устрашения» служит «абсурдистский» гротеск. Текст отличается использованием грубых просторечий: «... единственная в государстве корова, / перед тем, как подохнуть / успела сожрать / всю траву / на единственной здешней лужайке, / всю листву / на обоих деревьях страны, / все цветы без остатка / (подумать страшно!) / на единственной клумбе / у дома Премьера» [Рождественский 2014, 550].

Таким образом, проанализированные произведения «Иван да Марья» Высоцкого и «Сказка с несказочным концом» Рождественского раскрыли особенности антисказки как одного из карнавализованных жанров «серьезно-смеховой» литературы. В «Иване да Марьи» существенна роль традиции древнего скоморошничества (своеобразная обрядовая форма «антиповедения», социальная сатира на актуальные проблемы) и карнавального фольклора (синкретичность поэтических родов, музыки и пляски, своего рода «вертепного» представления). В атмосфере вольности и веселья жизнь лирических героев выводится из обычной колеи: происходит равноправие всех сословий («Скоморохи на ярмарке»). Наблюдается изображение карнавальных видений «преисподней» («Солдат и приведение»). Совершается яркое представление «фольклорного» театра с ряжеными, кукольными интермедиями, в которых с помощью комизма, пародии, юмора и «смешного эстетического» изображаются те или иные события («Частушки Марьи»). Происходит организация карнавализованного временного коллектива победного празднования («Свадебная»).

«Сказка с несказочным концом» вобрала в себя поэтики фольклорных жанров – лубка, райка и др. Произведение рассматривается как авторское «раешное» представление. Антиказка состоит из восьми условных «потешных» листов – сказочных историй об очень маленькой стране. Жанрообразующими элементами «раешных стихов» антисказки являются небывлицы («Знаменитый булочник», «Арест руки»), страшилки («О корове») с помощью которых показывается несуразность маленькой страны. В кругу веселой относительности карнавального мироощущения рассматривается «потешная» картина-аттракцион «Автобус без мотора». Смеховой мир «Сказки с несказочным концом» насыщен комическими ситуациями: достижение антирекорда («Прыжки в высоту»), проявление антисказочного патриотизма («Игра на рояле»), выявление глупости, как человеческого антиразума («Отставной генерал»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 167 с.
2. Бахтин М.М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). М.: Художественная литература, 1990. 546 с.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 648 с.



4. Высоцкий В.С. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 4. Вельтон: Издательство Б.Б.Е., 1994. 528 с.
5. Люликова А.В. Традиции карнавальской культуры в дилогии И.Л. Ильфа и Е.П. Петрова «Двенадцать стульев», «Золотой теленок» // Новое слово в науке: перспективы развития. 2015. № 2. С. 273–276.
6. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1999. 360 с.
7. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / Под ред. проф. Л.И. Скворцовой. М.: Издательство «Оникс»; Издательство «Мир и Образование», 2008. 736 с.
8. Пропп В.Я. Поэтика фольклора. (Собрание трудов В.Я. Проппа) / Сост., пред. и комм. А.Н. Мартыновой. М.: Лабиринт, 1998. 511 с.
9. Прохорова Л.П. Когнитивный механизм эволюции жанра сказки // Вестник КемГУ. Филология, 2012. № 4. Т. 4. С. 103–105.
10. Рождественский Р.И. Собрание стихотворений, песен и поэм в одном томе. М.: Эксмо, 2014. 1088 с.
11. Тимакова О.И. Традиции лубка и райка в элитарной отечественной «Сказочной книге» XIX века // Проблемы истории, филологии, культуры: Языкознание и литературоведение, 2010. № 3(29). С. 163–170.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Lyulikova A.V. Traditsii karnavalnoy kulturi v dilogii I.L. Ilfa i E.P. Petrova “Dvenadtsat’ stul’ yev”, “Zolotoy telenok” [Traditions of Carnival Culture in the Dilogy of I.L. Ilf and E.P. Petrov “Twelve Chairs”, “Golden Calf”]. *Novoye slovo v nauke: perspektivy razvitiya*, 2015, no. 2, pp. 273–276. (In Russian).
2. Prohorova L.P. Kognitivnyy mekhanizm evolyutsii zhanra skazki [The Cognitive Mechanism of the Evolution of the Fairy Tale Genre]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2012, no 4, vol. 4, pp. 103–105. (In Russian).
3. Timakova O.I. Traditsii lubka i rayka v elitarnoy otechestvennoy “Skazochnoy knige” XIX veka [Traditions of Lubok and Rayok in the Elite Domestic “Fairy Book” of the XIX Century]. *Problemi istorii, filologii, kultury. Yazikoznaniye i literaturovedeniye*, 2010, no. 3(29), pp. 163–170. (In Russian).

(Monographs)

4. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky’s poetics]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1972. 167 p. (In Russian).
5. Bakhtin M.M. *Rable i Gogol (Iskusstvo slova i narodnaya smekhovaya kultura)* [Rabelais and Gogol (The Art of Words and Folk Laughter Culture)]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1990. 546 p. (In Russian).
6. Mineralov Yu.I. *Teoriya khudozhestvennoy slovesnosti (poetika i individualnost’)* [Theory of Artistic Literature (Poetics and Individuality)]. Moscow, Humanitarian Research Center VLADOS Publ., 1999. 360 p. (In Russian).



7. Propp V.Ya. *Poetika folklor. (Sobraniye trudov V.Ya. Proppa)* [Poetics of Folklore (Collected works of V.Ya. Propp)]. Moscow, Labirint Publ., 1998. 511 p. (In Russian).
8. Veselovsky A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, LKI House Publ., 2008. 648 p. (In Russian).

Сипкина Нина Яковлевна, ООО «Событие» г. Абакан, НИЦ «Творчество Р.И. Рождественского в дискурсе русской литературы XX в.».

Кандидат филологических наук, Заведующая НИЦ «Творчество Р.И. Рождественского в дискурсе русской литературы XX в.». Научные интересы: творчество Р.И. Рождественского в контексте русской литературы XX в., сравнительное литературоведение.

E-mail: sipkina.nina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0000-0003-1144-8233

Nina Y. Sipkina, LLC “Event”, Abakan, SIC “Creativity of R.I. Rozhdestvensky in the discourse of Russian literature of the twentieth century”.

Candidate of Philology, Head of SIC “Creativity of R.I. Rozhdestvensky in the discourse of Russian literature of the twentieth century”. Research interests: creativity of R.I. Rozhdestvensky in the context of Russian literature of the twentieth century, comparative literary studies.

E-mail: sipkina.nina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0000-0003-1144-8233

Ю.В. Шатин, И.В. Силантьев (Новосибирск)

ПОЭТИКА УТОПИИ VS АНТИУТОПИИ В ПРОЗЕ В.С. ЛОГИНОВА*

Аннотация. В статье анализируются особенности эстетической и жанровой природы произведений В.С. Логинова «Царство Ял-Мал» и «Правда Земли» на фоне ключевой для литературы XX столетия дихотомии утопии и антиутопии и их частичного синтеза в виде дистопии. Антиутопия возникла гораздо позже утопии – на рубеже XIX–XX вв. – как один из способов противостояния «окончательного осуществления утопии» (Н. Бердяев). Отличительной чертой антиутопии становится точка зрения нарратора, который, пользуясь мифологемами тоталитарного мира, разрушает их в ходе повествования. Рассматриваемые произведения реализуют отношения указанной оппозиции и превращают во втором случае дистопию обратно в антиутопию. Противопоставление двух произведений – «Царство Ял-Мала» и «Правда Земли» – достигается сменой функции одного из персонажей, Гриля. В первом случае он выступает как носитель и интерпретатор идиллической утопии Ял-Мала, а во втором становится изобретателем страшного оружия, способного уничтожить земной шар. В обоих произведениях важнейшим принципом становится работа со временем и пространством. Их трансформация позволяет писателю свободно покинуть зону реального и погружать действующих лиц в континуум утопии и антиутопии. Прозаическое творчество В.С. Логинова в целом отмечено постоянными поисками собственного творческого стиля и лица. Тематика и мотивика его произведений охватывает и зарисовки сибирской природы, и жизнь дальневосточной эмиграции, и недавнее прошлое предреволюционной России, и сказания сибирских первопроходцев, и рассказ о судьбе Врубеля, и еще многое другое. В этом контексте антиномия утопии и антиутопии, запечатленная в двух произведениях писателя, представляет бесспорный интерес для историков русской литературы и, вполне возможно, для определенного круга читателей.

Ключевые слова: В.С. Логинов; «Царство Ял-Мал»; «Правда Земли»; русская эмиграция; проза; утопия; антиутопия; дистопия.

Yu. V. Shatin, I. V. Silantev (Novosibirsk)

The Poetics of Utopia vs Dystopia in V.S. Loginov's Prose**

Abstract. The article analyzes the features of the aesthetic and genre nature of V.S. Loginov's "The Kingdom of Yal-Mal" and "The Truth of the Earth" against the

* Работа выполнена при поддержке гранта РНФ № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

** The work was supported by the RSF grant No. 19-18-00127 "Siberia and the Far East of the first half of the 20th century as a literary transfer space".

background of the dichotomy of utopia and anti-utopia, which is key for the literature of the 20th century, and their partial synthesis in the form of dystopia. Dystopia emerged much later than utopia – at the turn of the 19th – 20th centuries – as one of the ways to confront the "final realization of utopia" (N. Berdyaev). A distinctive feature of dystopia is the point of view of the narrator, who, using the mythologems of the totalitarian world, destroys them in the course of the narrative. The considered works realize the relations of the specified opposition and turn dystopia back into anti-utopia in the second case. The juxtaposition of two works – "The Kingdom of Yal-mal" and "The Truth of the Earth" – is achieved by changing the function of one of the characters, Grill. In the first case, he acts as a carrier and interpreter of the idyllic utopia of Yal-mal, and in the second, he becomes the inventor of a terrible weapon capable of destroying the globe. In both works, working with time and space becomes the most important principle. Their transformation allows the writer to freely leave the zone of the real and immerse the actors in the continuum of utopia and dystopia. Prose creativity of V.S. Loginov as a whole is marked by a constant search for his own creative style and face. The themes and motifs of his works include sketches of Siberian nature, the life of the Far Eastern emigration, the recent past of pre-revolutionary Russia, and the legends of Siberian pioneers, and the story of Vrubel's fate, and much more. In this context, the antinomy of utopia and dystopia, captured in two works of the writer, is of indisputable interest to historians of Russian literature and, quite possibly, to a certain circle of readers.

Key words: V.S. Loginov; "The Kingdom of Yal-Mal"; "The Truth of the Earth"; Russian emigration; prose; utopia, anti-utopia, dystopia.

Проблема утопии и ее антипода – антиутопии – занимает значительное место в исследованиях современных филологов, философов и социологов. Говоря об утопии, литературоведы обычно подчеркивают два смежных аспекта, рассматривая ее, во-первых, как особый способ моделирования художественного текста, и, во-вторых, как литературный метажанр, репрезентирующий себя в различных видовых модификациях, начиная от поэмы и кончая рассказом. Не подлежит сомнению, что утопия намного древнее антиутопии, если вести отсчет от платоновской Атлантиды. Антиутопия же – дитя XX в., времени, когда, по выражению философа, «утопии выглядят гораздо более осуществимыми, чем в это верили прежде. И ныне перед нами стоит вопрос, терзающий нас совершенно иначе: как избежать их окончательного осуществления» [Бердяев 1924, 121].

Теоретическая разработка двух антиномических категорий выявило наличие третьего понятия – дистопии. По мнению исследователя, «дистопия – это жанровая разновидность негативной утопии, возникшая в XX веке. Ее отличительная черта заключается в том, что она не содержит детально изображенной структуры псевдосовершенного мира – его описание подается через точку зрения «драматизованного сознания» (П. Лаббок) нарратора, носителя мифологем тоталитарного мира, которые постепенно в ходе развития сюжета начинают подвергаться сомнению, что и составляет концептуальное ядро произведения» [Павлова 2004, 247]. Как остроумно заметил другой автор, «утопия – идеально хорошее общество,



дистопия – идеально плохое, и антиутопия где-то посередине» [Геворкян 1989, 11].

В нашей статье речь пойдет о двух произведениях В.С. Логинова «Царство Ял-Мал» и «Правда Земли», реализующих данную связку и превращающих во втором случае дистопию в антиутопию. Логинов не принадлежал к числу известных литераторов дальневосточной ветви русского литературного зарубежья. Да и после его смерти в 1945 г. (по другим источникам, в 1946 г.) труды писателя остались невостребованными. Тем не менее он хоть и ненамного, но все же хронологически опередил находки таких мастеров антиутопии, как Евгений Замятин с его знаменитым романом «Мы». Это лишний раз показывает, что предощущение глобального миромоделирования и жанровых сдвигов в литературе далеко не всегда определяются мерой дарования и популярностью первопроходцев.

В.С. Логинов был в основном автором небольших рассказов с замедленным темпом повествования, избыточной детализацией, иногда тяготеющих к миниатюре или притче. На этом фоне повесть «Царство Ял-Мал» отличается как по объему, так и по композиции. Построение произведения представляет собой развернутое письмо, адресованное некоей даме, написанное месяц спустя после возвращения из путешествия в неведомую страну. В свою очередь письмо включает дневник, фиксирующий наиболее значимые моменты путешествия. Таким образом, писатель синтезирует почти весь набор жанров риторической прозы от первого лица: письмо, дневник, воспоминание, травелог.

Началу путешествия предшествует рассказ инженера Крезю о неведомой стране, где у большого озера стоит дворец – Белый дом, «из какого-то белого, как снег, камня». Утопическим миром правит великая героиня. Она «женщина ослепительной красоты, и слова ее подобны звону серебряных колоколов. Белые смеющиеся веселые люди окружают Ее. Целые табуны оленей к ее услугам, по озеру плавают лодки, которые движутся с помощью таинственной силы, так как на них нет ни весел, ни парусов» [Логинов 2013, 70].

Место таинственной страны – центр полуострова Ял-Мал – выбрано далеко не случайно, поскольку четко соотнесено с топом Сибири, весьма значимым в системе сибирского текста как особого ментального образования. Как верно отметила в своей работе Т.А. Богумил, «Сибирь и Русский Север оказались территорией, подходящей для размещения утопии в силу периферийности положения по отношению к максимально освоенному центру страны (Москва / Петербург). Неведомое, трудно достижимое, “чужое” всегда надделено мощным семантическим потенциалом» [Богумил 2020, 67].

Синтез жанров риторической прозы, спроецированный на экзотику сибирского текста, обусловил специфику организации художественного времени и пространства «Царства Ял-Мала». Начало повести четко фиксирует внешнее время, расположенное за границами времени путешествия, как дань некоему образцу, соответствующее определенному эпистолярному



этикету. «Я пишу Вам через месяц после своего путешествия. До сих пор я еще не успел отдохнуть и привести в порядок спутанные мысли <...> Не осуждайте меня строго, если я что-то не доскажу в этом письме, это весьма возможно, т.к. всех мелочей не запомнишь, хотя моя профессия и обязывает меня их запомнить» [Логинов 2013, 69].

Далее идет рассказ об обеде у инженера Крезю и его рассказ о царстве Ял-Мала, являющийся вставным эпизодом в письме и одновременно художественным предварением, своеобразным форгешихте, открывающим дневник путешествия, который и занимает большую часть повествования. Как и положено, дневник четко фиксирует время начала путешествия и прибытия в конечную точку – 27 декабря и 2 марта. Хотя год путешествия нигде не оговаривается, легко догадаться, что 29 февраля приходится на 1920, поскольку еще идет Гражданская война, а сам мотив путешествия весьма символически напоминает картину бегства из ада. Логинов достаточно искусно управляет движением времени путешествия, во-первых, благодаря тому, что в промежутке между 12 января и 29 февраля даты отсутствуют, что позволяет играть движением рассказа с максимальной концентрацией событий первых двух недель и более свободной компоновкой во второй части пути. Во-вторых, часть дневника оказывается утерянной и не подлежащей восстановлению, прием, хорошо знакомый по повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», который и позволяет читателю домысливать недостающие части. В-третьих, в повести ничего не говорится об обратном пути, делающем сюжет еще более загадочным.

Подобная игра времен позволила Логинову решить ряд художественных задач. Прежде всего – противопоставить «реальное» пространство героя «в маленьком сибирском городишке, где я жил вместе с горсточкой интеллигентов, убежавших сюда от бурь революции». Само путешествие тем самым оказывается перемещением из реального пространства «здесь» и «сейчас» в утопическое «царство Ял-Мала», о чем прямо говорит Крезю: «Здесь, в маленьком городишке, мы прислушиваемся к далекому грохоту кровавой анархии и с часу на час ждем, когда эта волна докатится до нас и сметет нас с лица земли. Жить стало невозможно» [Логинов 2013, 71].

В повествовании Логинов проводит четкую границу перехода из реального в мифологическое пространство, приходящуюся на 8 января, когда путешественники встречают Хозяина тайги, внезапно появившегося и столь же внезапно исчезнувшего. С этого момента явственно реализуется известная схема, связанная с обрядом инициации: отлучка – испытание – лиминация – преобразование. Кульминационной точкой лиминации становится гибель Крезю, а преобразование ситуации связывается с появлением летчика – авиатора Тарсина, который сначала спасает путешественников, а затем на летательном аппарате доставляет их на Ял-Мал. «Сидя на нарах в уютном охотничьем домике, прихлебывая горячий чай и следя за веселыми языками огня в чувале, мы слушали Тарсина» [Логинов 2013, 81].

К числу несомненных художественных удач «Царства Ял-Мала» следует отнести искусное наращивание темпа повествования по мере пере-



хода от документальных зарисовок к последовательной мифологизации, открывающей путь в утопию таинственного полуострова. Так, в начале путешествия сохраняются зарисовки, вызывающие вполне реальные исторические ассоциации: «В Пелыме. Это знаменитое историческое местечко, куда когда-то были сосланы Бирон и Миних и предполагался быть отравленным Пугачев, представляет сейчас из себя жалкую грудю бревенчатых построек» [Логинов 2013, 73]. Однако, как уже было отмечено, линейное время, начиная с 8 января, сменяется мифологией панхронического времени.

Важным моментом погружения в мифологию становятся предсмертные рассуждения Крезо о природе времени. «Вы слышите, как проходит время? Медленно. Ровными, четкими, но неслышными шагами. Когда я начинаю думать о времени, я делаюсь пустым и прозрачным, как стеклянная колба <...> Я отдаюсь всецело созерцанию идущего времени... Идущего времени. И время, его мучительный шаг создали они, чтобы помешать нам найти Ее царство» [Логинов 2013, 76].

Таким образом, для перехода в идеальное утопическое пространство требуется уничтожение пределов линейного времени, которое в свою очередь требует сакральной жертвы, которой и оказывается инженер Крезо. «Вдруг раздался звучный голос Крезо: “Прими это сердце”. Слова эти совпали с револьверным выстрелом. Тело Крезо, развернувшись вперед, повисло на тонких сучьях березы. Гибкая вершина наклонилась, треснула, и Крезо, как подстреленная птица, ломая сучья, полетел вниз» [Логинов 2013, 79].

Преодолев все невзгоды испытаний и очутившись на пороге гибели, путники, благодаря волшебному помощнику авиатору Тарсину, оказываются в царстве Ял-Мала. Достигнув заветной цели, путешественники сливаются с миром жителей и знакомятся с председателем «Судебно-законодательной Палаты» Грилем, который сыграет главную роль в антиутопии «Правда Земли». Но здесь «резко черченный профиль Гриля, бритое лицо, спокойно-бесстрастное выражение которого подчеркивалось резкими точными словами, красивыми движениями тела, облаченного в белые одежды – все это делало его похожим на римлянина» [Логинов 2013, 85].

Герой посещает своеобразный парламент Ял-Мала, о порядках и приоритетах которого ему рассказывает Гриль. Вызывает интерес идеологическая составляющая утопии, согласно которой в центре политического устройства царства находятся интересы и ценности человека как социального индивидуума и личности, а не усредненного общества. В этом автор открыто полемизирует с набиравшим обороты вульгарным марксизмом. Сама же политическая конструкция Ял-Мала образно напоминает устройство британской конституционной монархии, и это сходство увеличивается тождеством верховной фигуры британской королевы и «Ея», царицы Ял-Мала. Вместе с тем политическое устройство царства очевидно утопично, о чем говорит совмещение в его парламенте функций законодательной и судебной власти. Экономическую основу благосостояния и поли-



тического совершенства системы идеального царства составляет, как общает герой, найденный «Ею» источник вечной, неиссякаемой энергии, под которым определенно угадывается энергия атомного распада. Нужно отметить, что автор «Ял-Мала» был очень хорошо осведомлен о современных ему физических теориях. История героя остается открытой – ему предоставлено право остаться и быть полноправным членом сообщества Ял-Мала или вернуться обратно.

Следует отметить, что весь сюжетный энергетический потенциал фактически исчерпывается к моменту прибытия героев в царство Ял-Мала. Переход от травелога к содержанию утопии сводит развитие действия к нулю, а финал оказывается не лишенным определенных литературных шаблонов. «“Она” встала, красный отблеск зари упал на ее лицо, и бриллиант на шапочке превратился в ало сверкающий рубин. Я поклонился и вышел» [Логинов 2013, 92].

В отличие от «Царства Ял-Мала» с многочисленными поворотами сюжета, вводными эпизодами и зарисовками северной природы, фабула «Правды Земли» организована достаточно просто и включает в себя три эпизода. Путник Браун случайно обнаруживает башню и просит хозяина дать ему немного еды и ночлег. Хозяином башни оказывается горбун, изобретатель Гриль, создавший машину уничтожения человеческого рода, Гриль рассчитывает сделать Брауна своим помощником, но тот связывает его и отправляет на Марс, спасая таким образом человечество от гибели. Такой ход событий не является оригинальным и напоминает некоторые научно-фантастические эссе прозы 1920-х гг., вроде «Гиперболоида инженера Гарина» А.Н. Толстого.

Однако повествовательный интерес «Правды Земли» заключен в ином. В центре произведения не столько механика изобретения и попытка захватить мир, став его властелином, сколько кардинальный смысл перевернутой утопии и превращение ее в антиутопию, а затем в дистопию уничтожения человеческого как слишком человеческого, если воспользоваться выражением Ф. Ницше. Это приведет к перемещению героя в сверхчеловеческое, расположенное где-то на Марсе. «Я создал эту пушку, чтобы уничтожить человечество. Когда я сделаю это дело, я заберусь в этот огромный снаряд, диск моей пушки завращается с ужасающей быстротой, и в этом снаряде полечу на Марс» [Логинов 1929, 301].

При этом сама идея уничтожения человечества получает в устах героя философское обоснование как мотив бескорыстия абсолютного зла. Человек слишком слаб, мелок и недостойн существования на Земле. Жизнь человека – это самооправдание собственной ничтожности посредством Лжи с большой буквы. «Христос, Будда и Магомет знали, что такое человек – мерзейшее из всех животных... И они этой мерзости преподнесли учение любви, всепрощения, мужественности, добродетели... а гнусное человечество приняло это, как должное? Что это – насмешка? Нет, это просто ложь – царица всего земного шара» [Логинов 1929, 297].

Идеи, излагаемые Грилем, далеко не оригинальны, тем более герой



сам озвучивает литературный источник своих размышлений – рассказ Леонида Андреева «Савва». Художественная логика «Правды Земли» получает полновесный смысл лишь при отсылке к своему дублету – «Царству Ял-Мал». Совпадение имени Гриль в обоих случаях не только не случайно, но целиком направлено на реализацию антитезы утопии и антиутопии. Если в первом произведении Гриль являет собой идеал римского атлета, то в «Правде Земли» он отталкивает своим внешним видом: «...маленькое сгорбленное существо. Скрежещущий голос вполне подходил к этой уродливой фигуре горбуна, зеленоватым злым глазами, морщинистому огромному лбу» [Логинов 1929, 292].

Антитезу двух произведений можно обнаружить и в организации художественного пространства двух текстов. Утопия Ял-Мала предполагает открытое пространство, символизирующее, как и в любой другой утопии, идеал счастья и свободы обитателей царства. В антиутопии пространство носит замкнутый характер в виде башни с винтовой лестницей, дистопийной по отношению к внешнему миру, тесной комнатке с маленькой кухней. При этом сам выход из башни с расположенной наверху стальной клеткой полностью подготавливает эффект дистопии, связанный с уничтожением людского рода.

В то же время нельзя не отметить известный схематизм «Правды Земли», где отсутствует широкая детализация и постоянно присутствующий широкий фон, спасающий от схематизма. Здесь же голый каркас конструкции постоянно намекает на притчевый характер повествования. В «Правде Земли» сталкиваются два принципа, символизирующих добро и зло, каждый из которых доводится до абсолюта, лишаясь вместе с тем диалектики, свойственной более крупным создателям антиутопий. Перед тем как расправиться с Грилем, Браун излагает ему жизненное кредо и в ходе своего страстного монолога отчасти воскрешает утопический идеал Ял-Мала. «Я глубоко верю в будущее людей. Я люблю людей, как себя, как всю бурную, прекрасную, нелепую, страшную и увлекательную жизнь <...> почти планетарный экстаз быть вождем масс, повелителем, ведущим людей к великим достижениям» [Логинов 1929, 299–300].

Подобный схематизм, далекий от проникновения в глубины человеческого духа в произведениях Толстого и Достоевского, весьма напоминает художественную манеру старших современников Логинова – Леонида Андреева и Максима Горького периода рубежа веков. Стремясь определенным образом преодолеть искусственный характер повествования, Логинов обрамляет повествование лирической миниатюрой, вводя мотив праздника Воскресения Христа. «Люди давно научились жить по новому стилю, каждый культ справлял свои праздники по-новому, обязательно для всех календарю. Все, чтившие Христа, в мае месяце ожидали Его Воскресения, когда целую неделю радостно и торжественно гудят колокола, люди при встрече целуются и дарят друг другу подарки» [Логинов 1929, 291]. И в финале – когда в момент расправы над Грилем «грянул пасхальный благовест» [Логинов 1929, 305].



При обращении к творчеству Василия Степановича Логинова, прежде всего к его прозе, удивляет пестрота тем и мотивов, охватывающая и зарисовки сибирской природы, и жизнь дальневосточной эмиграции, и недавнее прошлое предреволюционной России, и сказания сибирских первопроходцев, и рассказ о судьбе Врубеля, и еще многое другое. Такая пестрота свидетельствует о постоянном и небезуспешном поиске своего творческого лица. Несмотря на то что подобная задача не была до конца выполнена, эти поиски оставили заметный след в литературе данного региона и данного периода. В этом контексте антиномия утопии и антиутопии, запечатленная в двух произведениях писателя, представляет бесспорный интерес для историков русской литературы и, вполне возможно, для определенного круга читателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Новое Средневековье. Берлин: Обелиск, 1924. 142 с.
2. Богумил Т.А. Сибирь как антиутопия в дилогии А.В. Рубанова «Хлорофилия» и «Живая Земля» // Сибирский филологический форум. 2020. № 4(12). С. 64–74.
3. Геворкян Э. Чем вымощена дорога в ад? Антипредисловие // Антиутопии XX века. М.: Книжная палата, 1989. С. 5–12.
4. Логинов В.С. Правда Земли // Логинов В.С. Ял-Мал. Харбин: Бамбуковая Роща, 1929. 307 с.
5. Логинов В.С. Царство Ял-Мал // Литература русского Зарубежья. Восточная ветвь. Проза. Т. 1. Ч. 2. Благовещенск: Издательство АмГУ, 2013. С. 69–92.
6. Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект. Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2004. 471 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bogumil T.A. Sibir' kak antiutopiya v dilogii A.V. Rubanova "Khlорофилия" i "Zhivaya Zemlya" [Siberia as a Dystopia in A.V. Rubanov's Dilogy "Chlorophilia" and "The Living Earth"]. *Sibirskiy filologicheskii forum*, 2020, no. 4(12), pp. 64–74. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Gevorkyan E. Chem vymoshchena doroga v ad? Antipredisloviye [What is the Road to Hell Paved with? Antipreface]. *Antiutopii XX veka* [Anti-utopias of 20th Century]. Moscow, Knizhnaya palata Publ., 1989, pp. 5–12. (In Russian).

(Monographs)

3. Berdyayev N.A. *Novoye Srednevekov'ye* [New Middle Ages]. Berlin, Obelisk



Publ., 1924. 142 p. (In Russian).

4. Pavlova O.A. *Metamorfozy literaturnoy utopii: teoreticheskiy aspekt* [Metamorphosis of Literary Utopia: Theoretical Aspect]. Volgograd, Volgogradskoye nauchnoye izdatel'stvo Publ., 2004. 471 p. (In Russian).

Шатин Юрий Васильевич, Институт филологии Сибирского отделения РАН.

Доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института филологии СО РАН (Новосибирск). Научные интересы: теория литературы, семиотика, риторика, поэтика, теория аргументации, теория и технология коммуникации.

E-mail: shatin08@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-2725-2836

Силантьев Игорь Витальевич, Институт филологии Сибирского отделения РАН.

Доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент РАН, директор Института филологии СО РАН (Новосибирск). Научные интересы: теория литературы, историческая поэтика, нарратология, русская литература.

E-mail: silantev@philology.nsc.ru

ORCID ID: 0000-0002-1399-8960

Yuri V. Shatin, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher, Institute of Philology of the SB RAS (Novosibirsk). Research interests: literary theory, semiotics, rhetoric, poetics, theory of argumentation, communication theory and technology.

E-mail: shatin08@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-2725-2836

Igor V. Silantev, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Professor, Corresponding Member of RAS, Director of Institute of Philology of the SB RAS (Novosibirsk). Research interests: literary theory, historical poetics, narratology, Russian literature.

E-mail: silantev@philology.nsc.ru

ORCID ID: 0000-0002-1399-8960

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ Foreign Literatures

DOI 10.54770/20729316-2022-4-285

М.В. Ромашкина (Москва)

ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ ЭПИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ДРАМУ: КАК МЕНЯЕТСЯ РОМАН М. ГОРЬКОГО «МАТЬ» В ДРАМЕ Б. БРЕХТА «ЖИЗНЬ РЕВОЛЮЦИОНЕРКИ ПЕЛАГЕИ ВЛАСОВОЙ ИЗ ТВЕРИ»*

Аннотация. В 1906 г. в США на английском языке был впервые опубликован роман М. Горького «Мать»; на русском языке роман появляется в 1907 г. в Берлине в «Издательстве И.П. Ладъжников», а в России книга впервые напечатана без купюр в 1917 г. в пятнадцатом томе выпущенного издательством «Жизнь и знание» собрания сочинений писателя. В 1930–1932 гг. Б. Брехт для театра Комедии создает пьесу, основанную на романе М. Горького. Статья посвящена тому, как меняется восприятие романа, его основные герои, мотивы, тематика при изменении рода литературы. В рамках исследования показано, что пьеса является самостоятельным литературным произведением, далеко не во всем совпадающим с оригиналом. При создании произведений авторы ставят перед собой разные цели: если М. Горький ставит перед собой задачу привлечь внимание к жизни рабочих (после Сормовской демонстрации) в царской России, то Б. Брехт создает произведение, характерное для эпохи 1920–1930 гг. в Германии, используя с одной стороны постреволюционный Советский Союз как пример успешного восстания масс, а с другой стороны – показывая героев максимально вне времени и пространства, подчеркивая, что главную героиню окружают «Власовы всех стран». В статье подробно показано, как и почему меняются персонажи в пьесе, рассмотрено, какие детали в их описании меняют отношение читателя, какие сцены пьесы совпадают с эпизодами романа, а какие являются совершенно новыми, рассматриваются композиционные особенности обоих текстов. В заключительной части работы рассматривается вопрос о том, почему несмотря на значительные расхождения в текстах романа и пьесы М. Горький дает позднему произведению положительную оценку.

Ключевые слова: М. Горький; «Мать»; Б. Брехт; эпос; драма; компаративистика

* Работа выполнена в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 21-18-00131).

M.V. Romashkina (Moscow)

**Transformation of an Epic Text into a Drama:
The Way M. Gorky's Novel "Mother" is Changed in Brecht's Drama
"The Life of Revolutionary Pelageya Vlasova from Tver" ***

Abstract. In 1906 Gorky's novel "Mother" was published for the first time. It was published in the United States in English; in Russian the novel appears in 1907 in Berlin, published by I.P. Ladyzhnikov, and in Russia the book was first published uncensored in 1917. In 1930–1932, B. Brecht creates a play based on M. Gorky's novel for the Theater of Comedy. The article focuses on how the perception of the novel, its main characters, motifs, and themes change when the major genre (lyric, drama, epic) changes. The study shows that the play is an independent literary work, far from coinciding with the original text in many aspects. The authors have different aims in creating their works. M. Gorky's aim is to draw attention to the life of workers (after the Sormovo demonstration) in tsarist Russia. B. Brecht creates a text, relevant for the epoch of Germany in 1920–1930, using the post-revolutionary Soviet Union as an example of successful revolution. Moreover, he shows all the characters as people out of particular time or country, emphasizing that there are plenty of "Vlasov of all countries" supporting the main character. The article shows in detail how and why the characters change in the play, examines which details in their characteristics change the reader's attitude, which scenes of the play coincide with episodes of the novel, and which are completely new, examines the compositional features of both texts. The final part of the work considers the question of why M. Gorky gives the later work a positive assessment, despite the significant differences in the texts of the novel and the play.

Key words: M. Gorky; "Mother"; B. Brecht; epic literature; drama; comparative studies.

В 1906 г. в США на английском языке был впервые опубликован роман М. Горького «Мать»; на русском языке роман появляется в 1907 г. в Берлине в «Издательстве И.П. Ладыжникова», а в России книга впервые напечатана без купюр в 1917 г. в пятнадцатом томе выпущенного издательством «Жизнь и знание» собрания сочинений писателя. В 1930–1932 гг. Бертольд Брехт для театра Комедии создает пьесу, основанную на романе М. Горького.

Перенесение эпического текста в драматическую форму – явление, которое встречалось в литературе с середины XVIII в., однако приобрело особую популярность в XIX в., когда на сцену, чаще в форме оперы или балета, попадают становившиеся все более популярными романы. Так, например, «Пуритане» Вальтера Скотта в обработке французских драматургов Жака-Франсуа Ансело и Жозефа-Ксавьера Сантина («Круглоголовые и кавалеры») приобретают особую мировую популярность в

* The study was conducted at A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences with the support of the grant of the Russian Science Foundation (RSF, project No. 21–18–00131).

опере Винченцо Беллини, написанной на либретто Карло Пеполи. Роман «Дама с камелиями» А. Дюма-сына становится основой для оперы Джузеппе Верди «Травиата» на либретто Ф.М. Пьяве.

На русской сцене в конце XIX в. как самостоятельные драматические произведения ставятся повести и романы Ф.М. Достоевского (в 1878 г. Л.Н. Антропов написал комедию «Очаровательный сон» по мотивам повести «Дядюшкин сон»), Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева. В первые десятилетия XX в. к инсценировкам классических произведений русской литературы обращается Художественный театр («Братья Карамазовы», 1910 г., «Николай Ставрогин», 1913 г.). А в следующее десятилетие отдельного упоминания заслуживает авторская сценическая версия романа М.А. Булгакова «Белая Гвардия» – «Дни Турбиных» (1925 г.).

Поэтому перенесение на сцену эпических текстов, несмотря на известное высказывание Ф.М. Достоевского, считавшего, что «...есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической» [Достоевский 1996, 6], нельзя считать чем-то необычным.

Вместе с тем пьеса Б. Брехта по роману М. Горького – редкий пример перенесения эпического текста в драматическое русло, включающий одновременно не только смену языка («перевод» с русского на немецкий) и, как следствие, социокультурных факторов, но и «перевод» во времени и пространстве (от момента создания текста романа до написания и постановки пьесы проходит более 20 лет, за которые меняется мир (закончилась Первая мировая война, и очевидны предпосылки к Второй мировой войне), страна («падение» Российской империи, свершившееся в результате Октябрьской революции), роль и положение автора романа на родине (от опалы и тюремного заключения до всеобщего признания и переименования городов, центральных улиц, театров, школ, колхозов и т.д.), социокультурный и языковой).

Однако было бы ошибкой называть пьесу Брехта исключительно сценической версией романа, так как авторский текст Горького претерпевает множество изменений. Эти изменения можно наблюдать на всех уровнях текста: в системе персонажей, сюжете и композиции, а также задачах, которые ставят перед собой авторы.

Пьеса Брехта состоит из 14 сцен, только 8 из которых по времени совпадают с описываемым в романе – вокруг 1905 г., первой русской революции и событий, приведших к ней и последовавших за ней. Затем Брехт показывает события 1912 г., 1914 г., 1916 г. и, наконец, 1917 г., которые, конечно, отсутствуют в романе, написанном в 1906 г. Однако и первые восемь сцен пьесы являются не повторением эпизодов романов, но самостоятельным развитием или переосмыслением исходного текста. Так, пьеса открывается размышлением Пелагеи Власовой о плачевном финансовом состоянии ее семьи, жалобой героини на то, что «суп стал еще плоше» [Брехт 1963, 1]. Подобной сцены нет в романе, она по-другому характеризует главную героиню и ее взаимоотношения с сыном (на этом мы оста-



новимся подробнее ниже), однако сразу вводит читателя в контекст жизни рабочих. Таким образом, при сохранении общей канвы сюжета развитие персонажей происходит в несколько иных ситуациях, а значит, меняется их психология и восприятие читателями. Из восьми сцен, совпадающих по времени действия с романом, только четыре сцены возможно сопоставить с конкретными сценами романа: это стачка из-за «болотной копейки», демонстрация 1905 г., посещение главной героиней сына в тюрьме и поездка Пелагеи Власовой с агитационными материалами к крестьянам. Однако среди этих сцен только одна – посещение Пелагеей Власовой сына в тюрьме – близка роману по сюжету, деталям и цитатам.

В книге это XIX глава, а в пьесе – VII сцена. В романе встречу Павла с матерью предваряют наблюдения и размышления матери о встреченных ею в тюремной канцелярии людях. Здесь она встречает старуху («Лицо у нее было сморщенное, а глаза молодые» [Горький 1970, 4]), сын которой находился в тюрьме уже более девяти месяцев, и в ее ответе Власова чувствует «что-то странное, похожее на гордость» [Горький 1970, 4]; «лысого старичка» [Горький 1970, 4], который говорит о подорожании, о нарастающем социальном напряжении, о том, что «примиряющих голосов не слышно» [Горький 1970, 4]; отставного военного; полную женщину с дряблым лицом. У каждого из них своя история, свое мнение, свой голос. Все они при этом кажутся Пелагее чужими: «во всех мать чувствовала что-то чужое ей. Дома говорили иначе, понятнее, проще, громче» [Горький 1970, 4]. Вместе с Пелагеей Власовой читатель знакомится и с надзирателем «с квадратной рыжей бородой» [Горький 1970, 4], которого ей хочется «толкнуть в спину» [Горький 1970, 4], чтобы поскорее увидеть сына. В пьесе в этой сцене только трое: Павел Власов, его мать и тюремный надзиратель. Это значит, что галерея судеб, которую показывает Горький, у Б. Брехта сводится к истории одного человека, превращаясь в универсальную, приобретающую общность.

Как в романе, так и в пьесе, разговор дается тяжело. Авторский голос в романе замечает: «она ждала каких-то других вопросов, искала их в глазах сына и не находила» [Горький 1970, 4]. Вместе с тем в романе в разговор матери и сына проникает еще один персонаж (отсутствующий в пьесе) – Сашенька. Когда Пелагея Власова среди прочего упоминает, что «Саша кланяется», Павел не скрывает радости: у него «дрогнули веки, лицо стало мягче, он улыбнулся». Это вызывает у матери ревность («острая горечь щипнула сердце матери»), и следующий вопрос она задает «с раздражением». Это чувство очень быстро проходит, и в конце сцены героиня уже «растроганная и счастливая». Именно такие детали делают персонажей живыми, настоящими, подверженными сиюминутным страстям и повседневным огорчениям. В пьесе сцена начинается с размышления матери, которая уже некоторое время не видела сына, об общественном долге: «Надзиратель будет очень настороже, но все же мне надо узнать адреса крестьян, интересующихся нашей газетой. Надеюсь, я удержу эту уйму имен в памяти». Функционально эта сцена намного важнее в пьесе, чем в



романе, поскольку является принципиально значимой для развития действия: здесь мать узнает адреса (фамилии и деревни, в которых проживают сочувствующие революции крестьяне), а значит, без этой сцены невозможна дальнейшая поездка Матери в деревню. Как в романе, так и в пьесе сцена важна также развитием взаимоотношений главных героев, так как здесь демонстрируется переход матери на новый уровень увлечения революцией. Вместе с тем этот уровень отличается в романе и пьесе. В пьесе сцена предваряет поездку матери в деревню, в романе же Пелагея Власова впервые рассказывает сыну, что и она сочувствует революционному движению и продолжает начатое им, Павлом, дело. Таким образом, похожие с точки зрения сюжета сцены, прерываемые идентичными понуканиями надзирателя («Разойдитесь, чтобы между вами было расстояние», «Политических разговоров – никаких» и т.д.), имеют в произведениях несколько разные функции.

Исчезновение некоторых сцен в романе обусловлено противоречиями, которые обнажила история. Так, в пьесе «Мать», написанной в 1920–1930 гг., следующий диалог будет выглядеть несообразно историческим реалиям: «Мать тяжело вздохнула и, опустив глаза, спросила: – Так ли, Павлуша? Ведь они – против царя, ведь они убили одного. Павел прошелся по комнате, погладил рукой щеку и, усмехнувшись, сказал: – Нам это не нужно!» [Горький 1970, 4]. Можно без труда привести целый ряд подобных примеров.

Некоторые сцены в пьесе Брехта, наоборот, получают дополнительное развитие, например, сцена с болотной копейкой. Если в романе эти «переговоры» с самого начала терпят неудачу (и это опять же показывает, что герой, которому 18 лет, еще юн и неопытен), в пьесе – это настоящая бизнес-коммуникация.

Еще один важный эпизод романа и пьесы показывает, как персонажи учатся читать. В романе этому посвящена финальная часть 27 главы, и ключевой становится фраза Андрея, обучающего Пелагею Власову грамоте: «Только те настоящие – люди, которые сбивают цепи с разума человека. Вот теперь и вы, по силе вашей, за это взялись» [Горький 1970, 4]. В пьесе сцена обучения грамоте более развернутая и среди прочего приносит комический элемент. Кроме того, именно в этой сцене впервые Пелагея Власова показана как лидер, она не боится спорить с учителем, наставляет молодых революционеров.

Как уже было упомянуто выше, различия на уровне сюжета и композиции приводят к значительной смене характеров и мотивов персонажей. Роман Горького открывается описанием слободки и фабрики, высасывающей жизнь из своих рабочих, и описанием Михаила Власова, отца Павла и мужа Пелагеи. Две первые главы романа оканчиваются смертью: «Пожив такой жизнью лет 50, человек умирал», и «через несколько дней кто-то убил ее» [Горький 1970, 4] (о собаке Михаила, которая после смерти хозяина поселилась на его могиле). Эти вводные главы во многом определяют и характер главной героини, Пелагеи Ниловны Власовой, и ее сына



Павла. Она – истерзанная страхом перед суровым, неприветливым мужем, тяжелым бытом, никогда не видевшая другого отношения к себе. Во время одной из первых встреч революционеров у Павла Пелагея вспоминает, как будущий муж сватался, и вся лексическая окраска в этой зарисовке темная и гнетущая: «На одной из вечеринок он поймал ее в *темных* (курсив мой – М.Р.) снях и, прижав всем телом к стене, спросил *глухо и сердито*:

– Замуж за меня пойдешь?

Ей было *больно и обидно*, а он *больно* мял ее груди, сопел и дышал ей в лицо, горячо и влажно. Она попробовала вывернуться из его рук, рванулась в сторону.

– Куда! – зарычал он. – Ты – отвечай, ну?

Задыхаясь от *стыда и обиды*, она молчала» [Горький 1970, 4].

Характер Павла также сформирован суровым отцом. Впервые читатель знакомится с Павлом, когда он пытается противостоять отцу: «Когда Павлу, сыну его, было четырнадцать лет, Власову захотелось оттащить его за волосы. Но Павел взял в руки тяжелый молоток и кратко сказал: – Не тронь...» [Горький 1970, 4]. Горький также подробно описывает его окончательное становление два года спустя, после смерти отца: сначала попытки казаться взрослым, таким же, как все, как отец («Спустя недели две после смерти отца, в воскресенье, Павел Власов пришел домой сильно пьяный. Качаясь, он пролез в передний угол и, ударив кулаком по столу, *как это делал отец*, крикнул матери: – Ужинать!», «Павел сделал все, что надо молодому парню: купил гармонику, рубашку с накрахмаленной грудью ... по праздникам возвращался домой выпивши и всегда сильно страдал от водки» [Горький 1970, 4]), а затем – поиск другого, непохожего на других пути («Он начал приносить книги и старался читать их незаметно, а прочитав, куда-то прятал. Иногда он выписывал из книжек что-то на отдельную бумажку и тоже прятал ее...» [Горький 1970, 4]).

Вместе с тем в этих главах нет темы, с которой начинает пьесу Брехт, – «Прямо совестно предлагать сыну такой суп. Но не могу я положить в него масла ни пол-ложечки. Ведь на той неделе ему урезали заработок на копейку в час» [Брехт 1963, 1]. Тема безденежья, безусловно, присутствует в обоих текстах, однако в романе «Мать» она вторична по сравнению с общим настроением беспросветности существования, беззакония, грязи, серости, но бытовые вопросы (отсутствие ночлега, пропитания и т.д.) практически не поднимаются в романе Горького, более того, из первых глав романа читатель узнает, что четырнадцатилетний подросток в состоянии обеспечить себя и свою мать – после столкновения с Павлом, отец замечает Пелагее: «Денег у меня больше не спрашивай, тебя Пашка прокормит» [Горький 1970, 4]. В пьесе Брехта тема голода, отсутствия крова, безденежья стоит более остро. Первая зонга пьесы иронично возвещает: «Береги грош заботливей» [Брехт 1963, 1].

Значимо также, что в процессе становления героиня проходит через череду сомнений. Ее мятущееся, не привыкшее думать самостоятельно сознание выхватывает разные мысли и мнения окружающих ее, не во всем



согласных между собой революционеров. Вместе с Михаилом Рыбиным она размышляет: «Господа книжки составляют, они раздают. А в книжках этих пишется – против господ. Теперь, – скажи ты мне, – какая им польза тратить деньги для того, чтобы народ против себя поднять, а?» [Горький 1970, 4] – это размышления Рыбина, которые потом Мать будет обсуждать с сыном и Андреем Находкой и которые последний разовьет весьма высокомерным отношением рабочего к крестьянину: «Ну, и пускай ходит по деревням, звонит о правде, будит народ. С нами трудно ему. У него в голове свои, мужицкие мысли выросли, нашим – тесно там...» [Горький 1970, 4]. В пьесе процесс становления Матери показан стремительно: ее неодобрение революции, страх перед изменениями сменяется страстным принятием за несколько сцен.

Вместе с тем из текста пьесы исключены некоторые значимые для романа эпизоды, например, убийство Исая и переживания Андрея из-за этого. Убийство Исая вносит в роман детективный элемент, не являющийся одновременно ключевым для повествования. Такая подача, смешение элементов «низкого», развлекательного жанра с серьезной социальной и философской проблематикой связывают роман Горького с произведениями предшественников, в частности с романами Достоевского. О том же свидетельствует и болезненная реакция Андрея на это событие, когда Андрей, словно Иван Карамзев, обвиняющий себя в убийстве отца, говорит: «Подождите! ... Это не я, – но я мог не позволить...» [Горький 1970, 4].

Пелагея Власова, безусловно, главный герой романа и пьесы, однако в романе дается система разнообразных персонажей, с их различными позициями, противоречиями. В первой части романа мать в большей степени наблюдатель, нежели деятель. Основной деятель первой части – Павел. Пелагея Власова наблюдает, отчасти со страхом, за сыном и за целым рядом полноценных, полноправных персонажей, у каждого из которых есть своя история и свое объяснение, почему они участвуют в происходящем: Сашенькой, Натальей, Рыбиным. Позиция матери формируется на основании встреч и общения с этими людьми.

В пьесе Брехта мать – главный и, по сути, единственный деятель. Ее точка зрения меняется, как уже было сказано выше, очень быстро, в пятой главе она принимает участие в шествии, и после этого ее позиция становится жестче и только крепнет. Все остальные персонажи – это фон, словно хор в античной трагедии. Даже читатель, не только зритель, видит в других персонажах пьесы лишь исполнителей зонг и отдельных реплик.

Та же ситуация возникает и в отношении Пелагеи Власовой к религии. В романе оно долго остается непоколебимым, отчасти меняется восприятие церкви как института, но не религии в целом. В пьесе же до пятой сцены мать несколько раз говорит о том, что «я в бога верую, и о насильничестве и слышать не хочу» [Горький 1970, 4], а впоследствии наблюдает, как ее соседки разрывают Библию и комментирует: «Лучше разорвать Библию, чем расплескать еду» [Брехт 1963, 1].

Сопоставление персонажей пьесы и романа показывает, что совпаде-



ний не так много. Из тридцати персонажей в списке действующих лиц только пятеро – это персонажи романа: Пелагея Власова, ее сын Павел, Андрей Находка, Антон Рыбин и Николай Весовщиков. Но и их роль сильно меняется. Первое, что бросается в глаза, – это указание возле имени Андрея Находки «рабочие завода Сухлинова». Таким образом из персонажа романа с судьбой, историей, прошлым, планами на будущее, переживаниями, внешней уверенностью и внутренними метаниями он превращается в пьесе в символ, идею революционного движения, выразителя судьбы и позиции народа. Меняются и взаимоотношения Павла и Матери. В романе Пелагея Власова – прежде всего Мать, все, что она делает, делается для того, чтобы помочь сыну, быть ближе эмоционально и физически. Несмотря на свое сочувствие революции, в заключительной сцене романа, где Павел арестован, а Пелагея поднимает выпавшее знамя, она думает о том, что Павел говорит ей: «До свидания мама» [Горький 1970, 4], и ее мгновенная реакция – «жив, вспомнил» [Горький 1970, 4]. В пьесе же, когда Павел Власов, который бежит из Сибири в Финляндию, останавливается у матери (точнее, у учителя Власова), она никак не изменяет привычный ритм жизни, продолжая в первую очередь думать о революционной деятельности, а не о том, чтобы позаботиться о сыне. Об этом, отчасти иронично, говорит сам Павел: «Оттиски будет вынимать мать революционера Павла Власова, революционерка Пелагея Власова. А она заботится о нем? Ни капельки! Чай она ему заварила? Баню истопила? Телка заколола? Ничего подобного!» [Брехт 1963, 1]. И дальнейший их диалог сух и деловит: «Мать. Трудно жилось? Павел. Если бы не тиф, все было бы хорошо» [Брехт 1963, 1]. После этой сцены, внезапно прерванной приходом Зигорского, сообщившего, что необходимо немедленно уходить, они уже не увидятся – Павел будет убит.

Еще один персонаж, упомянутый нами в списке тех, кто переходит из романа в пьесу, – это Николай Весовщиков. Однако необходимо упомянуть, что этот персонаж сохраняет только имя. В романе, как и в пьесе, есть два Весовщикова. В романе это отец (которого повествователь называет вором), Данила, и его сын Николай, молчаливый, нелюдимый человек, который часто приходит к Власовым, слушает, о чем говорят молодые революционеры, и вопрошает: «Мне не то надо знать, как люди жили, а как надо жить» [Горький 1970, 4]. В пьесе читатель знакомится с Иваном Весовщиковом, революционером, который принимает на себя заботу о Пелагее Власовой и устраивает ее прислугой в дом к своему брату Николаю, отношение которого к революции пассивно-негативное.

Один из персонажей пьесы – это «Власовы всех стран». Эта общность свидетельствует об идеях мировой революции, широко распространенных в разных странах в этот период. В своих заметках о романе М. Горького, Б. Брехт замечает: «Он заставил прислушаться к делу рабочего класса как к делу общему, всеохватному, делу всего человечества» [Брехт 1963, 1]; эта общность особенно важна для Брехта: И.М. Фрадкин в комментариях к пьесе Б. Брехта отмечает: «работая над инсценировкой, он избегал под-



черкивания моментов местных, национальных, избегал всего, что могло бы сузить общезначимость пьесы, умалить ее интерес и поучительность для зрителей любой страны» [Брехт 1963, 1]. Именно поэтому, когда при постановке пьесы в США персонажи выступали в русских народных костюмах, это вызвало возмущение и отторжение автора пьесы, так как из произведения, актуального для всего мира, оно превращалось в типично русскую (скорее лубочную) историю.

В этом и ключевое отличие романа и пьесы. Роман – это история Матери. Здесь также имеет место обобщение, ведь роман называется не именем главной героини. Горький словно сообщает – так поступила бы любая мать. Вместе с тем это роман, наполненный разнообразными, знакомыми читателю историями людей своего времени. Легко узнается место (царь, жандармы, житейский уклад) и времени (предреволюционные настроения). Пьеса же выходит на новый уровень остранения. Ее персонажи – герои всех стран и всех эпох. Из романа-размышления с элементами натурализма, неоромантизма, впитавшего в себя черты русской литературы второй половины XIX в. (Достоевского, Чернышевского, Чехова), пьеса становится примером немецкого соцреализма.

Конечно, ключевым отличием драмы от эпоса является наличие или отсутствие авторских комментариев. Здесь нужно отметить, что в романе авторского текста не очень много и он несет в большей степени характер описания действий героев («она провела рукой по лицу», «он прошептал» и т.д.), авторский оценочный комментарий практически отсутствует. Однако в самом начале романа есть комментарии, характеризующие отношения Павла с матерью: «Снова стали они жить молча, далекие и близкие друг другу». В пьесе значимую функцию несут зонги и стихи, которые выражают позицию общества. И есть «рабочие» персонажи, которые рассказывают о событиях: «Сначала я держался враждебно, но потом, сознаюсь, мне подумалось – не легче ли договориться по-хорошему. Если мы станем сильнее, думалось мне, с нашим мнением будут считаться».

Таким образом, пьеса Б. Брехта сохраняет общую сюжетную канву, однако в ней присутствуют значительные изменения в событийном ряду, меняются функции и характеры персонажей. В центре произведений – героини своего времени, и их различия обусловлены прежде всего тем, как сильно изменился мир вокруг них. Именно поэтому М. Горький, по воспоминаниям Ганса Эйслера, дал пьесе высокую оценку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брехт Б. Театр: в 5 т. М.: Искусство, 1963.
2. Брехт Б. О литературе. М.: Художественная литература, 1988. 525 с.
3. Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2007. 320 с.
4. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. М.: Наука, 1968–1976.



5. Гудков М.М. «Бессмертная фигура Пелагеи Власовой была вне всякой дискуссии...» // *Acta Eruditorum*. 2018. № 11. С. 33–43.
6. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 т. СПб.: Наука, 1996.
7. Жадов В. «Мать» Горького в творчестве Б. Брехта // *Русская классика и мировой театральный процесс*. М.: ГИТИС, 1983. С. 61–66.
8. Назарова В.Т. Ганс Эйслер – Бертольд Брехт. Творческое содружество. Л.: Советский композитор, 1980. 104 с.
9. Прополянис Г.Э. Максим Горький и Бертольд Брехт (к истории инсценировки повести М. Горького «Мать») // *Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения-2002 (Материалы Международной конференции)*. Н. Новгород: Изд-во НГУ, 2004. С. 484–489.
10. Райх Б.Ф. Вена – Берлин – Москва – Берлин. М.: Искусство, 1972. 455 с.
11. Третьяков С.М. Драматург-дидакт (О пьесе Б. Брехта «Мать») // *Интернациональная литература*. 1933. № 2. С. 116–118.
12. Фортунатова В.А. Сценическая обработка Бертольдом Брехтом романа А.М. Горького «Мать» // *Горьковские чтения (Материалы конференции «А.М. Горький и театр», 1976)*. Горький: Волго-Вятское книжное издание, 1977. С. 157–163.
13. Юрьева Л.М. М. Горький и передовые немецкие писатели XX века. М.: Издательство Академии наук СССР, 1961. 246 с.
14. Bradley L. *Brecht and Political Theatre: “The Mother” on Stage*. Oxford: Clarendon Press, 2006. 261 p.
15. Brecht B. *Gesammelte Werke: in 20 Bd.* Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1968.
16. Gorky M. *Mother*. New York: D. Appleton and Company, 1907. 499 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Gudkov M.M. “Bessmertnaya figura Pelagei Vlasovoy byla vne vsyakooy diskussii...” [“An Immortal Figure of Pelageya Vlasova was out of Question”]. *Acta Eruditorum*, 2018, no. 11, pp. 33–43. (In Russian).
2. Tret'yakov S.M. Dramaturg-didakt (O p'yese B. Brekhta “Mat”) [The Playwright-Dictator (About Brecht's Play “Mother”)]. *Internatsional'naya literatura*, 1933, no. 2, pp. 116–118. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Fortunatova V.A. Stenicheskaya obrabotka Bertol'dom Brekhtom romana A.M. Gor'kogo “Mat” [The Stage Interpretation of Bertolt Brecht's novel “Mother” by A.M. Gorky]. *Gor'kovskiy chteniya (Materialy Konferentsii “A.M. Gor'kiy i teatr”, 1976)* [Gorky Readings (Materials of the Conference “A.M. Gorky and theater”, 1976)]. *Gor'kiy, Volgo-Vyatskoye knizhnoye izdaniye Publ.*, 1977, pp. 157–163. (In Russian).
4. Propolyanis G.E. Maksim Gor'kiy i Bertol'd Brekht (k istorii instsenirovki povesti M. Gor'kogo “Mat”) [Maksim Gorky and Bertolt Brecht (to the History of the



Dramatization of M. Gorky's story “Mother”)]. *Maksim Gor'kiy i literaturnyye iskaniya XX stoletiya. Gor'kovskiy chteniya-2002 (Materialy Mezhdunarodnoy konferentsii)* [Maksim Gorky and the Literary Experiments of the Twentieth Century. Gorky Readings 2002 (Materials of the International Conference)]. N. Novgorod, NGU Publ., 2004, pp. 484–489. (In Russian).

5. Zhadov V. “Mat” Gor'kogo v tvorchestve B. Brekhta [Gorky's “Mother” in the works of Brecht]. *Russkaya klassika i mirovoy teatral'nyy protsess* [Russian classical literature and the World Theater Process]. Moscow, GITIS Publ., 1983, pp. 61–66. (In Russian).

(Monographs)

6. Bradley L. *Brecht and Political Theatre: “The Mother” on Stage*. Oxford, Clarendon Press, 2006. 261 p. (In English).
7. Golovchiner V.E. *Epicheskaya drama v russkoy literature XX veka* [Epic Drama in the Russian Literature of the Twentieth Century]. Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta Publ., 2007. 320 p. (In Russian).
8. Nazarova V.T. *Gans Eysler – Bertol't Brekht. Tvorcheskoye sodruzhestvo* [Hans Eisler – Bertolt Brecht. The Creative Commonwealth]. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ., 1980. 104 p. (In Russian).
9. Raykh B.F. *Vena – Berlin – Moskva – Berlin* [Vienna – Berlin – Moscow – Berlin]. Moscow, Iskustvo Publ., 1972. 455 p. (In Russian).
10. Yur'yeva L.M. M. Gor'kiy i peredovyye nemetskiye pisateli XX veka [Gorky and the leading German Writers of the Twentieth Century]. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1961, 246 p. (In Russian).

Ромашкина Мария Владимировна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН. Научные интересы: теория литературы, русская литература XX в., зарубежная литература XX в., компаративистика.

E-mail: M.romashkina@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1570-0830

Maria V. Romashkina, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher of Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: theory of literature, Russian literature of the 20th century, European literature of the 20th century, Comparative literature studies.

E-mail: M.romashkina@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1570-0830

Е.М. Фомина, А.А. Кирсанова (Нижний Новгород)

ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ДЕВИАНТНОЙ ЛИЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ДЭНИЕЛА КИЗА (На материале романов «Цветы для Элджернона», «Пятая Салли», «Множественные умы Билли Миллигана»)

Аннотация. Романы Дэниела Киза «Цветы для Элджернона» (1959), «Пятая Салли» (1980), «Множественные умы Билли Миллигана» (1981), находясь на пересечении художественной литературы и психологии, со временем только приобретают смыслы в связи с растущим интересом к психологии поведения девиантных личностей с серьезными психологическими заболеваниями. Цель настоящего исследования – подробно изучить такие аспекты художественного мира Дэниела Киза, как авторские определения различных видов «девиации» и порождаемые ими дополнительные значения в рассматриваемых романах. В ходе работы выяснилось, что автор причисляет виды девиации, присущие героям (олигофрения, синдром множественной личности) к исключительным качествам, не являющимся отрицательными. С другой стороны, он характеризует состояние персонажей и восприятие их другими людьми как нечто фантастическое, иллюзорное, похожее на театральное действие, что является неестественным для социума и, как следствие, отторгается им. При помощи описания моментов глубокой саморефлексии героев Киз сообщает о хаотичности, двойственности их восприятия окружающего мира, а также об особенностях работы их органов чувств. Выявленные в ходе работы общие свойства доказывают новаторство изображения Дэниелом Кизом редко встречающихся психологических отклонений, точную передачу симптоматики болезней с помощью художественных средств. Кроме того, анализ произведений и особенностей изображения личностей с девиациями позволил определить отношение автора к «особым» людям, а также выявить ключевую мысль для читателей, связующую все три рассматриваемых романа.

Ключевые слова: Дэниел Киз; девиантная личность; девиация.

Е.М. Fomina, A.A. Kirsanova (Nizhni Novgorod)

Peculiarities of Deviant Personality's Representation in D. Keyes's Artistic World (Based on the Novels "Flowers for Algernon", "The Fifth Sally", "The Minds of Billy Milligan")

Abstract. Daniel Keyes's novels "Flowers for Algernon" (1959), "The Fifth Sally" (1980), "The Minds of Billy Milligan" (1981) are at the intersection of fiction and psychology. Over time they only acquire meanings due to the growing interest in the psychology of behavior of deviant individuals with serious psychological illnesses. The purpose of this study is to analyze such aspects of the artistic world of Daniel Keyes as the author's definitions of deviations and the additional meanings generated by them.

In the course of the work it turned out that the author classifies the types of deviations inherent for the characters (oligophrenia, the multiple personality syndrome) as exceptional qualities far from being negative ones. However, he characterizes the state of the characters and their perception by other people as something fantastic, illusory, similar to a theatrical action which is unnatural for society and, as a result, is rejected by them. By describing the moments of deep self-reflection of the characters Keyes reports on the randomness, duality of their perception of the world around them as well as on the peculiarities of the work of their senses. The general properties revealed in the course of the work prove the innovation of Daniel Keyes' depiction of rare psychological deviations as well as the accurate transmission of the symptoms of diseases using artistic means. In addition, the analysis of the works and features of individuals with deviations made it possible to determine the author's attitude towards "special" people as well as to identify the key idea that connects all the three novels under consideration.

Key words: Daniel Keyes; deviant personality; deviation.

Дэниел Киз – американский писатель, филолог, профессор художественной литературы, бакалавр психологии, получивший известность за создание глубоких психологических романов, подробно изучающих и анализирующих нестандартное человеческое поведение. Самые знаменитые из его произведений – «Цветы для Элджернона» («Flowers for Algernon», 1966), «Пятая Салли» («The Fifth Sally», 1980) и «Множественные умы Билли Миллигана» («The Minds of Billy Milligan», 1981), главным героем которых становится девиантная личность.

Девиация как психологический феномен стала пристально изучаться лишь в XX в. В широком смысле девиантным поведением можно назвать любое действие, которое не соответствует социальным нормам и социальным стереотипам общества [Durkheim 2009, 20]. К таким действиям можно отнести, к примеру, нанесение ущерба личности и окружающим людям, социальную дезадаптацию, а также какое-либо поведение личности, вызывающее негативную оценку общества [Змановская 2008, 288].

Дэниел Киз в своей автобиографии неоднократно упоминает важные для своего творчества идеи о власти бессознательного и использования метода свободных ассоциаций для непосредственного изучения бессознательного, которыми занимался основоположник психологического анализа – Зигмунд Фрейд [Keyes 2000, 91]. В процессе применения метода свободных ассоциаций «индивидуум свободно говорит обо всем, что приходит в голову, невзирая на то, насколько абсурдным или непристойным это может показаться» [Хьел 2001], что позволяет лучше трактовать поведение человека и глубже понимать причины личностных проблем, анализ которых и ставил перед собой целью Дэниел Киз («I would learn about peoples' motives, and come to understand their conflicts. And I imagined how it would help me create believable characters – living, suffering, changing characters – for my stories and novels» [Keyes 2000, 59]). Таким образом, текст романов становится своеобразным зафиксированным на бумаге отчетом психоаналитического сеанса, на котором пациент (главный герой) делит-



ся с читателем собственными свободными ассоциациями, демонстрирует особый тип мышления. Каждая личность накапливает жизненные переживания от сложных ситуаций, жестокого обращения, вытесняя все в бессознательное. Именно это приводит к внутреннему конфликту и отклонениям от порядка и правил жизни, нормы, в которой личность «не подавляет и не анализирует мотивы социальных действий» [Фрейд 1995]. Читатель же становится на место психиатра, который пристально изучает концентрированное бессознательное вместе с автором на примере персонажей Чарли Гордона, Салли Портер и Билли Миллигана. В этом заключается особый писательский принцип Киза, позволяющий сочетать литературу и психологию, – сконцентрировать фокус внимания на человеке и уникальности его чувств и мыслей [Marliyanto 2013, 20]. При этом он остро поднимает вопрос о невозможности комфортного существования личностей с девиациями в обществе не из-за их низких физических или интеллектуальных способностей, а из-за эгоистичности и жестокости социума, не готового принять в свои ряды кого-то «непохожего» на остальных [Çelikel 2020, 89]. Поэтому основной задачей своих работ сам автор называл «приучение» читателей к эмпатии («teach empathy», «create a character you have to empathize») посредством глубокого погружения в психологию своих исключительных персонажей [Daniel Keyes accepts SWFA's Author Emeritus Award 2014].

Жизнь главного героя «Цветов для Элджернона», 37-летнего умственно отсталого уборщика Чарли, условно можно разделить на три этапа: до операции по увеличению IQ, после операции и после обнаружения ошибки в расчетах операции. Приведенные этапы характеризуются двумя видами девиации: олигофренией и гениальностью. На первых страницах романа читатель встречается с письменной речью героя, больше похожей на записки ребенка. Это пример алекситимии и эмоциональной ригидности [Бойко 2008, 416], которые проявляются в скудости словарного запаса (преобладание местоимений над существительными, повтор слов think, say), отсутствии эмоциональных маркеров в речи (неспособность четко сформулировать свои эмоции, небольшое количество прилагательных) и большом количестве ошибок (несогласованность времен: I told I cant; орфографические ошибки: collidge, faled). Кроме того, особенности поведения героя свидетельствуют об олигофрении: неполное представление о действительности [Саенко 2002, 142] (ограниченность знаний Чарли о собственном городе, перемещениях или семье); снижение слуха, зрения [Саенко 2002, 142] (например, неспособность рассмотреть образы в чернильных пятнах в тесте Роршаха); проявление слабости в воспроизведении памяти [Саенко 2002, 142] (перемещение героя по городу происходит в сопровождении карты с отмеченными точками привычного маршрута); фрагментарность воображения из-за отсутствия жизненного опыта [Саенко 2002, 142] (Чарли хочет стать маляром, так как это профессия его дяди, за которым он пристально наблюдал); замедленная переключаемость [Саенко 2002, 142] (Чарли жалуется, что ему трудно сконцентрироваться на



написании отчетов); отсутствие гибкости в выстраивании отношений с коллегами, учителями, родителями.

После операции у Чарли Гордона проявляется другой тип девиации – гениальность, которая выражается в «гиперспособностях человека» и, как следствие, в «игнорировании реальности» [Платонов 1972, 216]. Герой Киза начинает расценивать обычный мир как что-то малозначимое, несущественное, становится глухим к любовным чувствам, начинает общаться с окружающими через стенку, ограждаясь от реальности. Так рассматриваемые девиации оказываются объединенными одной чертой – исключительностью, которая порождает отторжение обществом: «Раньше меня презирали за невежество и тупость, теперь ненавидят за ум и знания. Господи, да чего же им нужно от меня?» [Киз 2015, 164].

Главные герои романов «Пятая Салли» и «Множественные умы Билли Миллигана» страдают другим видом девиации, расстройством множественной личности, которое характеризуется «наличием, по крайней мере, одной «измененной» личности, которая контролирует поведение. Считается, что «изменения» происходят спонтанно и непроизвольно и функционируют более или менее независимо друг от друга» [Тиганов 1999, 201]. Более того, «каждая из субличностей обладает полнотой, характеризуется собственными предпочтениями, памятью, поведением» [Тиганов 1999, 201]. Примечательно, что внутри Салли, выдуманного персонажа, живут четыре альтер-личности, каждая из которых возникает в определенных обстоятельствах: Джинкс грубая и употребляет большое количество ненормативной лексики, Салли невнимательная и часто переспрашивает, Нола знает термины и вдумчивее строит предложения, Белла же выражается примитивно и лаконично. По совокупности языковой характеристики и внешнему поведению читатель способен отличить субличности, хотя в сцене притворства Беллы изначально даже доктор Эш не признает ее лжи.

Что касается Билли Миллигана (который является самым известным реально существующим человеком с таким диагнозом), в его сознании сосуществуют 24 альтер-личности. В отличие от Салли, у которой каждая субличность есть выраженная черта ее характера, у Билли альтер есть совокупность характеристик, выраженных в принадлежности к разному полу, возрасту, национальности и т.д. Каждая субличность у него существует для выполнения конкретных функций: например, Рейджен является защитником и агрессором, Томми забирает всю боль на себя, Артур координирует действия всех и общается с окружающими во время сложных ситуаций.

В целом такая форма девиации характеризуется частичной или полной утратой нормальной интеграции между памятью на прошлое, осознанием идентичности, с одной стороны, и контролем движений собственного тела – с другой. Оба главных героя неоднократно упоминают «потерю времени», так как личности, которые выходят в «пятно» (сознание), получают доступ к действительности, в то время как остальные альтер-личности прожитое время не воспринимают. Это же касается и травмирующих



воспоминаний. Диссоциативная амнезия выражается в потере памяти на недавние значимые события, вызвавшие шоковую аффективную реакцию. Как правило, большими аммонизируются несчастные случаи, трагедии, то есть нарушения памяти носят селективный характер. Именно поэтому Билли, который не выходил в пятно с 16 лет, появляясь в нем, пытается покончить жизнь самоубийством, так как последнее воспоминание, оставшееся в его памяти – желание спрыгнуть с крыши школы в результате травли одноклассников. Из-за частого переключения пациент не всегда в состоянии контролировать свои действия. В таком состоянии Билли совершает преступление, а Салли предпринимает попытку утопиться в море.

Согласно Фрейд, двойничество, когда «герои произведения плутают в своем Я» и «происходит удвоение Я, разделение Я, подмена Я», является «одним из древнейших мотивов, производящих впечатление жуткого» [Фрейд 1995, 271]. Сами герои романов зачастую задаются вопросом о нарисованности, нереальности происходящего: «It might be the illness of our time. In a world exploded into fragments with the splitting of the atom, we might be seeing the results of our modern civilization – people splitting by mental fission» [Keyes 2015, 51]. При этом термин «девиация» непосредственно в тексте романов практически не встречается – главные и второстепенные персонажи часто используют его литературные оттеночные замены, выражая свое отношение к болезни и поясняя ее внутренние психологические свойства. Соединяя свои знания в области психологии и опыт работы врачом, Дэниел Киз знакомит читателей с девиацией путем разложения ее на понятные части. Это можно называть переработкой сложных психологических понятий, которая помогает «не врачу» приблизиться к пониманию возникновения психологических отклонений, их симптомов и возможных вариантов решения. Таким образом, девиантная личность становится одним из важнейших смысловых «центров» [Федоров 1984, 60], вокруг которого выстраивается «целостная и завершенная духовная реальность» [Кондаков, Попкова 2013, 139] или, другими словами, художественный мир Дэниела Киза. В связи с этим видится важным обратить внимание на систему авторских определений девиантной личности на примерах трех романов.

В первую очередь, автор использует ряд характеристик, которые отсылают читателя к исключительности главного героя с девиацией, к отличности от нормального поведения, нестандартности мышления и взгляда на мир. Для Киза уникальные качества человека, будь то его сильные или слабые стороны, становятся тем индивидуальным признаком, который позволяет нам отличаться друг от друга [Astianth 2021, 151]. Так, Чарли Гордон называет себя «исключительным» в противовес привычным характеристикам «одаренный» и «неспособный» («I'm exceptional-a democratic term used to avoid the damning labels of gifted and deprived» [Keyes 2007, 97]). Приведенное авторское определение характеризует уже этап гениальности героя, поэтому данное восприятие себя может объясняться отсутствием встраиваемости в привычную реальность и негативным отноше-

нием к действительности.

Для матери Чарли, в свою очередь, он является «крестом», который она должна нести, безропотно перенося страдания, испытания («When you've got a child like him it's a cross, and you bear it, and love it» [Keyes 2007, 109]). В представлении одного из ученых, работающих с Чарли, он становится «ошибкой природы» («...the satisfaction of knowing we have taken one of nature's mistakes...» [Keyes 2007, 102]). Однако автору романа к этому моменту в тексте удается создать искренний, честный образ главного героя, поэтому, несмотря на то, что с биологической точки зрения болезнь Чарли – это действительно своего рода ошибка, для читателя его исключительность начинает восприниматься только в положительном ключе.

Для Салли Портер в процессе лечения в психиатрической клинике медсестры придумывают другое «исключительное» определение – «невротичка, что-нибудь экзотическое» [Киз 2016, 91] («exotic new diseases» [Keyes 2015, 47]). Если для доктора Эша она – первая пациентка с диагнозом множественной личности, которая возрождает его любовь к психологии, то для медсестер она – неизвестный объект, поэтому ее исключительность здесь – девиация с негативным оттенком. Сама героиня, в свою очередь, пытается защитить расстройство, выискивая в диалоге с доктором возможные сверхсвойства, которые добавляет девиация. Для нее присутствие нескольких альтер-личностей – это возможность каждой из них в жизни выполнять собственную отведенную функцию, поэтому она говорит о преимуществах разделения труда между субличностями, называя себя «конвейером» [Киз 2016, 97] («...it's more logical to have the mind separated into autonomous compartments, a division of labor, like a mental assembly line» [Keyes 2015, 52]). Эта точка зрения на себя как на сверхчеловека, гения – типичный прием для романов Дэниела Киза.

У Билли Миллигана также присутствуют авторские определения девиации, символизирующие исключительность персонажа. Так, его называют «экстрасенсом» [Киз 2015, 181] («ESP» [Keyes 1982, 76]) и «экспериментом природы» [Киз 2015, 571] («one of those experiments of nature that will tell us a whole lot more about ourselves...» [Keyes 1982, 255]). Его способности видятся другим героям романа чем-то настолько уникальным, что не поддается рациональному объяснению.

Несмотря на то, что автор пытается раскрыть героев с девиацией с положительных сторон, отрицательные, ругательные характеристики встречаются читателю на протяжении всего текста произведений. Присутствие негативно окрашенных авторских замен прежде всего связано с абсолютным непониманием возможного взаимодействия с человеком с девиацией в обществе, осуждением поведенческих отклонений от «нормы». Наиболее часто встречающаяся замена девиации в романе о Чарли Гордоне – это жаргонные определения, связанные со слабоумием: «кретин» («C'n you imagine anyone dumb enough to eat wax fruit» [Keyes 2007, 25]), «идиот» («dummy» [Keyes 2007, 44]), «сорняк» («I became a weed, allowed to exist only where I would not be seen, in corners and dark places» [Keyes 2007, 107]).



Салли сама дает негативное определение своего состояния, называя себя «жестяжкой с червями» [Киз 2016, 43] («a can of worms» [Keyes 2015, 24]), где червями становятся ее альтер-личности, кишачие внутри нее без возможности выбраться. Поскольку Билли Миллиган представляет, прежде всего, угрозу как преступник, совершивший более трех нападений и изнасилований, основными негативными определениями становятся «насильник» («Carrie watched the rapists' concerned expression» [Keyes 1982, 197]), «мошенник» («he is a fraud, a brilliant con man» [Keyes 1982, 4]), «отъявленный лжец» [Киз 2015, 173], «наглый проклятый врун» [Киз 2015, 298] («the damnedest bald-faced liar» [Keyes 1982, 141]), «лентяй, смутьян, врун» [Киз 2015, 181] («truant, troublemaker, liar» [Keyes 1982, 97]), «самозванец» [Киз 2015, 233], («an impostor» [Keyes 1982, 96]), «ненормальный» [Киз 2015, 233] («crazy» [Keyes 1982, 23]), «неуклюжий урод» [Киз 2015, 269] («Goddamn clumsy bastard» [Keyes 1982, 112]), «дефектный андроид» [Киз 2015, 287] («defective android» [Keyes 1982, 161]). Такие определения показывают внешнее негативное отношение к синдрому множественной личности, его неизученность, степень недоверия к болезни, страх перед неизвестностью.

Поскольку исследуемые диагнозы довольно редко встречаются, образ действий, присущий пациентам, больше похож на театральную постановку в реальности. Именно поэтому в текстах появляются определения, отсылающие к театральности, неестественности. Так, Чарли говорит о судьбе человека с девиацией как о «живом мертвце», «неживом человеке» («The feeling was of living death-or worse, of never having been fully alive and knowing» [Keyes 2007, 112]), что сигнализирует о нереалистичности восприятия происходящих с ним событий. Билли Миллигана же называют «актером», которому гениально удастся воплотить в жизнь сразу 24 личности («an incredibly good actor» [Keyes 1982, 21], «Unless he was the world's greatest actor, his denial had to be real» [Keyes 1982, 167], «an act by a brilliant actor to avoid prison» [Keyes 1982, 41]).

Кроме того, посредством ряда определений Дэниел Киз выражает мысль о фантастичности, иллюзорности существования девиантной личности. К ним относится упомянутое выше восприятие Чарли Гордона как «неживого мертвца», человека, который не должен существовать среди обычных людей. В романе «Пятая Салли» героиня рассуждает о собственной волшебности, ведь расстройство для нее самой – умение создавать новых людей внутри себя. Однако во время сеансов по слиянию с субличностями Салли начинает осознавать состояние нормы, вспоминая себя в прошлом как что-то воздушное, бесплотное, призрачное («With a sense of presence. Of here-ness... As if before I was light and airy» [Keyes 2015, 134]). Несмотря на избавление от синдрома в конце романа, Салли натывается на задвинутые в глубины памяти воспоминания, принадлежащие альтерам. Так как некоторые из них оказываются жуткими, она сравнивает свое предыдущее состояние со скелетом морского чудовища («I quickly covered the mental skeleton over, yet the outline remained» [Keyes 2015, 136]). Во-



первых, до него добираются немногие – это несет в себе коннотацию исключительности. Во-вторых, ассоциации с образом чудовища, безусловно, отрицательные. Однако важно понимать, что остался лишь скелет, воспоминание, что говорит нам об окончании лечения героини.

В случае с Билли Миллиганом его главным определением, связанным с иллюзорностью существования, становится понятие «хаоса» («If we are to survive in this world, we'll have to bring some order out of this chaos» [Keyes 1982, 103], «Without rules there would be chaos, endangering them all» [Keyes 1982, 140]). Так как альтер-личности имеют возможность забирать время, быть в сознании всего несколько минут, насильно вытаскивать из пятна сознания более слабых, повествование всегда находится в хаотичности, нелинейности. Артур, стремящийся к системе и возможности управления, называет несколько личностей «сплавом» [Киз 2015, 141], но, если он не выходит в пятно, читатель встречается с определениями, характеризующими потерянность персонажа: «человек со стеклянным взглядом» [Киз 2015, 117], «незванный гость» [Киз 2015, 298] («He watched the glazed expression and waited to see who would come on the spot» [Keyes 1982, 101], «I feel like an intruder with Del hovering around all the time» [Keyes 1982, 114]).

Из-за того, что мозг человека с девиацией устроен по-другому, смещается и восприятие мира через органы чувств. Каждый из главных героев, по сути своей, глух к действительности и чувствам остальных. Конкретные примеры выявляют также и прямое отсутствие функций органов чувств. Так, Чарли называет себя «слепым» («I'm like a man born blind who has been given a chance to see light» [Keyes 2007, 67], «they were just ordinary men working blindly, pretending to be able to bring light into the darkness» [Keyes 2007, 96]). В данном контексте слово «слепой» важно в формате антитезы, где свет – это знания и эмоции, которые Чарли Гордон приобретает после операции, возможность увидеть настоящие характеры окружающих его людей, а «слепота» – это его прошлая наивность. Тьма здесь напрямую связана с симптоматикой девиации: неразвитостью как эмоционального интеллекта, так и умственных способностей главного героя романа.

Салли, в свою очередь, называет свое состояние «Шалтаем-болтаем» («She was steering at the painting of a woman's face reflected from a broken mirror. Couldn't put Hampty Dumpty together again» [Keyes 2015, 45]). Как и одноименный герой «Алисы в стране чудес» Льюиса Кэрролла, Салли неспособна различать лица. Для героини ее субличности – отдельно существующие персонажи. Она не узнает себя, когда смотрит в зеркало, хотя физически у нее остается одно лицо для всех альтеров. В романе о Билли Миллигане воздействие на органы чувств человека проявляется через ощущение неподходящей музыки, перебивчивости, какофонии: «шум» [Киз 2015, 506] («Noises were amplified» [Keyes 1982, 230]), «пластинка» [Киз 2015, 546] («More questions raced through my mind like a 33 record set on 78, growing more and more intense» [Keyes 1982, 247]). Здесь Дэниел Киз с помощью выключения работы понятных для читателя органов чувств передает сложное симптоматическое устройство болезни, согласно кото-



рому человек также лишен важного элемента, но уже в сознании.

Таким образом, общие характеристики девиации, которые применяет Дэниел Киз в трех романах, можно объединить в следующие категории: исключительность как показатель отличия от норм поведения; ругательные характеристики, показывающие степень отрицания обществом людей с девиацией; театральность как отражение пограничности реального и фантастического; иллюзорность, символизирующие отсутствие границы между сознательным и бессознательным; отсутствие свойств органов чувств (зрения, слуха) для изображения нарушения сознания. Это становится способом на более понятном для человека, незнакомого с психологией, языке показать отсутствие важного элемента в сознании. Финальной общей характеристикой авторских определений становится хаотичность происходящего, двойственность его элементов. Она служит показателем противоречивости, согласно которой в «Пятой Салли» и «Множественных умах Билли Миллигана» различные качества каждой из альтер-личностей накладываются друг на друга, а в «Цветях для Эдджернона» симптомы гениальности и умственной отсталости входят в конфликт и приводят к отрицательному поведению главного героя. Через подробное изображение восприятия девиантных личностей обществом и детальную, откровенную саморефлексию «особенных» персонажей Дэниел Киз в своих произведениях проводит своеобразный совместный психоаналитический сеанс с читателями, предоставив им право самостоятельно сформировать свое отношение к девиациям и их обладателям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко В.В. Психоэнергетика. СПб.: Питер, 2008. 416 с.
2. Змановская Е.В. Девиантология. М.: Академия, 2008. 288 с.
3. Киз Д. Пятая Салли / Пер. Ю. Фокиной. М.: Эксмо, 2016. 340 с.
4. Киз Д. Таинственная история Билли Миллигана / Пер. С. Шарова. М.: Эксмо, 2015. 320 с.
5. Киз Д. Цветы для Эдджернона / Пер. С. Шарова. М.: Эксмо, 2015. 320 с.
6. Кондаков Б.В., Попкова Т.Д. Художественный мир литературы и феномен детского мирознания // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 2(22). С. 139–148.
7. Платонов К.К. О системе психологии. М.: Мысль, 1972. 216 с.
8. Саенко Ю.В. Специальная психология. Таганрог: Изд-во ТИУиЭ, 2002. 142 с.
9. Тиганов А.С. Руководство по психиатрии. М.: Медицина, 1999. 712 с.
10. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М.: Советский писатель, 1984. 184 с.
11. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М.: Наука, 1995. 456 с.
12. Фрейд З. Жуткое. Художник и фантазирование / Под ред. Р.Ф. Додельцева. М.: Республика, 1995. 271 с.
13. Хелл Л., Зиглер Д. Теории личности. СПб.: Питер, 2001. 607 с.



13. Astiantih S., Yetty. The Main Character's Personality in Daniel Keyes' Flowers for Algernon / *ELS Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2021. № 4(2). P. 148–152.

14. Çelikel M.A. Mental health and being smart in Daniel Keyes' Flowers for Algernon // *The Literacy Trek*. 2020. № 6(2). P. 81–90.

15. Daniel Keyes accepts SWFA's Author Emeritus Award at the 2000 Nebula Awards Banquet // Youtube, 18.06.2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=K2T9PnC718Q>. (дата обращения: 29.09.2022).

16. Durkheim E. *Sociology and philosophy*. London: Taylor & Francis, 2009. 154 p.

17. Keyes D. *Algernon, Charlie, and I: A Writer's Journey*. New York: Challenge press, Inc., 2000. 231 p.

18. Keyes D. *Flowers for Algernon*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 2007. 321 p.

19. Keyes D. *The Fifth Sally*. London: The Orion Publishing Group Ltd, 2015. 158 p.

20. Keyes D. *The Minds of Billy Milligan*. Washington: The Washington Post Book World, 1982. 257 p.

21. Marliyanto R. *Emotional Intelligence Development In Daniel Keyes' Flowers For Algernon (1966): A Humanistic Psychological Approach*. PhD Thesis Abstract. Universitas Muhammadiyah Surakarta, 2013. 22 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kondakov B.V., Popkova T.D. Khudozhestvennyy mir literatury i fenomen detskogo mirosoznaniya [Artistic World of Literature and the Phenomenon of Children's Perception of the World]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2013, no. 2(22), pp. 139–148. (In Russian).

2. Çelikel M.A. Mental health and being smart in Daniel Keyes' Flowers for Algernon. *The Literacy Trek*, 2020, no. 6(2), pp. 81–90. (In English).

(Monographs)

3. Boyko V.V. *Psikhoenergetika* [Psychoenergetics]. St. Petersburg, Piter Publ., 2008. 416 p. (In Russian).

4. Zmanovskaya E.V. *Deviantologiya* [Deviantology]. Moscow, Akademiya Publ., 2008. 288 p. (In Russian).

5. Platonov K.K. *O sisteme psikhologii* [On the System of Psychology]. Moscow, Mysl' Publ., 1972. 216 p. (In Russian).

6. Saenko Yu.V. *Spetsial'naya psikhologiya* [Special Psychology]. Taganrog, Taganrog Institute of Management and Economics Press, 2002. 142 p. (In Russian).

7. Tiganov A.S. *Rukovodstvo po psikhiatrii* [Handbook of Psychiatry]. Moscow, Meditsina Publ., 1999. 712 p. (In Russian).

8. Fedorov V. V. *O prirode poeticheskoy real'nosti* [On the Nature of Poetic Reality]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1984. 184 p. (In Russian).



9. Freud S. *Vvedeniye v psikhoanaliz. Lektsii* [Introduction to Psychoanalysis. Lectures]. Moscow, Nauka Publ., 1995. 456 p. (In Russian).
10. Freud Z. (author), Dodeltsev R.F. (ed.) *Zhutkoye. Hudozhnik i fantazirovaniye* [Creepy. Artist and Imagination]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 271 p. (In Russian).
11. H'el L., Zigler D. *Teorii lichnosti* [Theories of Personality]. St. Petersburg, Piter Publ., 2001. 607 p. (In Russian).
12. Durkheim E. *Sociology and philosophy*. London, Taylor & Francis, 2009. 154 p. (In English).
13. Keyes D. *Algernon, Charlie, and I: A Writer's Journey*. New York, Challenge press, 2000. 231 p. (In English).

(Thesis and Thesis Abstract)

14. Marliyanto R. Emotional Intelligence Development In Daniel Keyes' Flowers For Algernon (1966): A Humanistic Psychological Approach. PhD Thesis Abstract. Universitas Muhammadiyah Surakarta, 2013. 22 p. (In English).

Фомина Екатерина Михайловна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, доцент департамента литературы и межкультурной коммуникации. Научные интересы: зарубежная литература (американская), межкультурная коммуникация.

E-mail: katya_f05@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-3942-2940

Кирсанова Анастасия Александровна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Студентка 4 курса бакалавриата факультета гуманитарных наук, ОП «Филология». Научные интересы: зарубежная литература (американская), межкультурная коммуникация.

E-mail: anastasiia.k@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7916-3491

Ekaterina M. Fomina, National Research University Higher School of Economics.

Candidate of Philology, Assistant Professor, Department of Literature and Intercultural Communication. Research interests: foreign (American) literature, intercultural communication.

E-mail: katya_f05@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-3942-2940

Anastasiya A. Kirsanova, National Research University Higher School of Economics.

4th year student, B.A., Faculty of Humanities. Research interests: foreign (American) literature, intercultural communication.

E-mail: anastasiia.k@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7916-3491

DOI 10.54770/20729316-2022-4-307



А.А. Косарева (Екатеринбург)

ЛИТЕРАТУРНЫЙ И КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ В РОМАНЕ ЭЛИЗЫ ХЭЙВУД «ФАНТОМИНА»

Аннотация. Статья посвящена исследованию диалога как карнавальной и маскарадной культур, так и разных литературных традиций в романе Э. Хэйвуд «Фантомина». Диалог этот реализуется посредством обращения писательницы к образности комедии дель арте, пьесам и стихам ее современников и предшественников (Конгриву, Джонсону, Ширли, Уоллеру), а также языковой игре – все имена героини являются «говорящими», и за каждым таится образ очаровательной плутовки комедии масок, Коломбины. Обнаружение и понимание карнавальной образности в произведении является ключом к раскрытию идентичности главной героини и, в сочетании с анализом биографии писательницы, позволяет ответить на ряд «наболевших» среди исследователей творчества Хэйвуд вопросов, а именно: каково истинное лицо героини; насколько соответствует логике характера финал романа, в котором Фантомина попадает в монастырь; можно ли считать «Фантомину» первым образцом протофеминистского произведения. Выявление присутствующих в тексте романа аллюзий дает простор для новых прочтений сюжета: история главной героини – это и метафора борьбы Элизы Хэйвуд за место под солнцем в литературном мире XVIII в., и участие писательницы в глобальном диспуте её современников о дурном влиянии тех или иных литературных жанров на умы молодёжи, и миф о вечной женственности, которая находится в состоянии бесконечного изменения и сама управляет своим развитием, и драма женщины, разрывающейся между потребностью в свободном самовыражении и желанием быть любимой и принятой.

Ключевые слова: английская литература; Хэйвуд; Фантомина; Коломбина; Арлекин; комедия дель арте; комедия масок; карнавал; маскарад; пантомима; театр; роман; Конгрив; Ширли; Уоллер; Джонсон; феминизм; диалог.

А.А. Kosareva (Yekaterinburg)

Literary and Cultural Dialogue in Eliza Haywood's Novel "Fantomina"

Abstract. The article is devoted to the study of the dialogue of carnival and masquerade cultures, as well as different literary traditions in E. Haywood's novel "Fantomina". This dialogue is realized through the writer's appeal to the imagery of commedia dell'arte, the plays and poems of her contemporaries and predecessors (Congreve, Johnson, Shirley, Waller), as well as the word game – all the names of the heroine are "talking", and behind each lies the image of a charming commedia picara, Columbine. The detection and understanding of carnival imagery in the work is the key to revealing the identity of the main character, and, in combination with the analysis of the biogra-



phy of the writer, allows to answer a number of “burning” questions among researchers of Haywood’s work, namely: what is the true face of the heroine; how much the ending of the novel, in which Fantomina ends up in a monastery, corresponds to the logic of character; can Fantomina be considered the first example of a proto-feminist work. The identification of the allusions present in the text of the novel gives scope for new readings of the plot: the story of the main character is both a metaphor for Eliza Haywood’s struggle for a place in the sun in the literary world of the 18th century, and the participation of the writer in the global debate of her contemporaries about the bad influence of certain literary genres on the minds of young people, and the myth of the eternal femininity, which is in a state of endless change and controls its own development, and the drama of a woman torn between the need for free self-expression and the desire to be loved and accepted.

Key words: English literature; Haywood; Fantomina; Columbine; Harlequin; commedia dell’arte; commedia of masks; carnival; masquerade; pantomime; theatre; novel; Congreve; Shirley; Waller; Johnson; feminism; dialogue.

Для многих исследователей литературы XVIII в. «Фантомина» Элизы Хэйвуд до сих пор остается источником вопросов, ответы на которые найти непросто. Первый: кто такая Фантомина? Какова ее истинная сущность? Одни полагают, что героиня максимально раскрывается в роли «Инкогниты»; по мнению других, ее личность априори непознаваема: «Вопрос о ее подлинной идентичности в определенном смысле неразрешим. Ни Боплезир, ни читатель никогда не узнают ее настоящего имени, и, подобно Фантомине, Селии, вдове Блумер и “Инкогните”, ее якобы “истинное” лицо, величавая придворная дама, не более чем очередное представление» [Anderson 2004, 4]. Второй вопрос: можно ли рассматривать игру, затеянную Фантоминой, как символическую победу над противоположным полом? Значительная часть исследований «Фантомины» посвящена интерпретации романа с позиций феминистской критики. Является ли это произведение одной из первых работ, посвященных женской силе? Или Хэйвуд, напротив, создала историю о женской уязвимости и зависимости? Третий вопрос: какова судьба Фантомины? Действительно ли ее отправят в монастырь? Чтобы найти ответы, обратимся к историко-культурному контексту создания романа и биографии Хэйвуд.

Элиза Хэйвуд окрестила «Фантомину» романом-маскарадом, а это значит, что он является частью целого корпуса литературных текстов XVIII в., в которых маскарад был неотъемлемой частью повествования. Маскарад был островком вседозволенности [Castle 1986, viii], а маскарадные фантазии – формой эскапизма, попыткой вернуться к естественной чувственности, не разрушая существующий социальный порядок. «Фантомина» – одна из таких фантазий: мечта о будущем, где женщина перестанет быть пассивной участницей романтических отношений и станет контролировать происходящее в той же степени, что и мужчина, ведь маскарад – пространство не только потенциально опасное, но и открывающее новые возможности. С точки зрения читательского восприятия,



маскарад – поле взаимодействия различных исторических и культурных контекстов: читая «Фантомину», современники Хэйвуд не могли не вспомнить не только хорошо знакомые им английские маскарады, но и не столь отдаленные от них по времени итальянские карнавалы. Следует отметить, что неизменным спутником карнавалов и маскарадов начала XVIII в. была комедия дель арте, комедия масок, традиции которой обогатили как родной итальянский площадной театр (в рамках которого она и зародилась), так и театр английский. Труппы итальянских комедиантов регулярно выступали в Англии с конца XVI в., и к моменту, когда была создана «Фантомина» (1725), не только повлияли на творчество ведущих английских драматургов («дельартовскими» традициями пронизаны пьесы Уильяма Шекспира, Бена Джонсона, Джорджа Чэпмена, Джона Марстона, Томаса Миддлтона и других), но и способствовали зарождению новых видов театрального представления – кукольного театра «Панч и Джуди» и пантомимы с участием Арлекина, Коломбины, Панталоне, Пьеро и прочих. Беспрецедентная популярность эстетики комедии дель арте в Англии объяснялась восторгом англичан перед яркими, остроумными и ниспровергающими любые социальные нормы персонажами и привела к тому, что «дельартовские» маски и костюмы стали пользоваться среди завсегдатаев английских маскарадов XVIII в. бешеным спросом.

Воскрешение карнаваловых отголосков в романе «Фантомина» реализуется как раз посредством обращения Хэйвуд к эстетике комедии дель арте. Характерные для комедии шуточный тон, беззаботность и счастливый финал контрастировали с современной Хэйвуд действительностью, усиливая драматизм в истории героини. Первое карнавальное эхо, о котором следует упомянуть, – это, по сути, ответ на вопрос критиков об идентичности героини. В романе мы видим пять ее «масок»: куртизанка; Фантомина – «дочь сельского дворянина» [Haywood 2022, 50]; служанка Селия; вдова Блумер; аристократка Инкогнита. Образ Фантомины, очевидно, был вдохновлен Коломбиной: само имя «Фантомина», по сути, представляет собой синтез двух слов: «фантеска» («служанка», «статус» Коломбины в комедии дель арте) – «хитрая и недобрая деревенская девушка», готовая за деньги отдаться кому угодно», и «Коломбина» – «голубка», милое создание. В многочисленных сценариях комедии дель арте Коломбина носила разные имена, включая такие, как Диамантина, Франческина, Эмеральдина, Кораллина и Смеральдина, поэтому созданное Хэйвуд имя «Фантомина» звучит как вполне «дельартовское». Однако возникает вопрос: почему образ аристократки, каковой является главная героиня, на уровне имени был соотнесен автором с образом комедийной служанки? Единственное возможное объяснение кроется в особенностях взаимоотношений героини с ее неверным возлюбленным. Пытаясь раз за разом завоевать сердце Боплезира, Фантомина неизменно оказывается в рабской эмоциональной зависимости от него – так же, как и ее прототип, Коломбина: «Арлекин всегда был, есть и будет любовником или мужем Коломбины. Однако Арлекин не настроен на верность... он ухаживает за



другими женщинами и доходит до того, что приводит одну из своих любовниц в их с Коломбиной дом, притворяясь холостяком» [Sand 1915, 171]. Желая одновременно и отомстить, и вернуть возлюбленного, Коломбина примеряет на себя разные роли и маски [Sand 1915, 172]: прикидывается испанкой, француженкой, мавританкой, привидением, картиной, врачом, юристом. «Порхая от сюжета к сюжету, от уловки к уловке, от маскировки к маскировке» Коломбина «слой за слоем создает образ обманщицы, беспрецедентный для женского персонажа» [Radulescu 2014, 90]. Каждый раз, меняя роль, она восклицает: «Вероломный предатель, раз я не могу быть в твоём сердце, я буду у тебя перед глазами!» [Sand 1915, 172]. В итоге Арлекин, «утомленный непрекращающимся преследованием», женится на ней [Sand 1915, 173]. Фантомина проделывает тот же трюк: вновь и вновь исполняет различные роли в надежде, что, в конце концов, любовник женится на ней. Однако, даже столкнувшись с фактом своего неожиданного отцовства, Боплезир не только не выражает никакого желания стать мужем Фантомины, но и оставляет ее. Здесь заявляет о себе драматическое пересечение итальянской карнавальная фантазии с «маскарадностью» английского общества XVIII в. – женщина той эпохи была, образно говоря, актрисой: играла роли, соответствующие ее положению, и пыталась достичь своих целей, оправдывая ожидания других людей. Она не могла себе позволить свободы самовыражения, и любые ее попытки выйти из предписанной социумом роли угрожали ее репутации и выживанию.

Образ Коломбины, вероятно, пленял Хэйвуд не только игривостью и авантюристкой, но и тем, что дерзкая фантеска стала первой в истории мировой литературы героиней, которая открыто защищала женщин и высмеивала мужское самодовольство. Тот факт, что образ был создан умной и талантливой женщиной, актрисой Катериной Бьянколелли, усиливал его идейный заряд. Домника Радулеску называет Коломбину борцом с существующим патриархальным порядком: она «в равной степени дестабилизирует и высмеивает фаллическую самоуверенность» [Radulescu 2014, 103] и «смешивает театр и сексуальные отношения, превращая при этом собственное бегство от нежелательного брака в миссию – месть мужчинам за оскорбления, нанесенные женщинам» [Radulescu 2014, 100]. Фантомина тоже своего рода протофеминистка: Кэтрин Крафт-Фэрчайлд отмечает, что она «представляет большую угрозу патриархальному устройству, чем, возможно, любой другой маскарадный текст начала восемнадцатого века» [Craft-Fairchild 2010, 65]. Смелость героини в самовыражении и «презрение к мужчинам», о котором говорится в самом начале романа («она не могла не презирать мужчин, которые... проводили свое время таким образом») [Haywood 2022, 43] подчеркивает ее генетическое родство с Коломбиной. Радулеску отмечает: «В финале сцены с Изабеллой в “Les Souhairs”, сцены, прямо названной “Против мужчин”, Коломбина произносит грубую фразу, достойную некоторых современных феминисток, таких как Карен Финли: “Я бегу прополоскать рот, так как достаточно долго говорила о мужчинах” [Radulescu 2014, 90].



Коломбина не могла не очаровать Хэйвуд и тем, что была не только «центром вращающегося колеса» в любом сюжете [Rudlin 2002, 130], но и режиссером своей пьесы: «была не только исполнителем, но и создателем, и режиссером своего спектакля, благодаря которому обрели голос обманутые женщины, униженные актрисы, недовольные жены и угнетенные дочери» [Radulescu 2014, 103]. Такова и Фантомина: она не только персонаж, но и автор. В некотором смысле здесь Хэйвуд, которая была актрисой и драматургом, наделила героиню собственными чертами: актерским мастерством и креативностью. Роман Хэйвуд во многом о праве женщин самостоятельно выбирать свой путь и управлять своей жизнью так же, как писатель управляет сюжетом своих произведений.

Читатель вправе усмотреть определенное внутреннее противоречие в характерах и поведении Коломбины и Фантомины: почему, презирая мужчин, обе героини все же стремятся к замужеству? Радулеску отмечает, что Коломбина «не всегда может бросать вызов патриархальным структурам напрямую, особенно потому, что чаще финалом комедии, как правило, становится замужество Изабеллы, самой Коломбины или их обеих» [Radulescu 2014, 91]. Это противоречие в полной мере раскрывается в финале «Фантомины»: несмотря на стремление героини уравниваться в правах с мужчиной в области сексуальности, она создана для любви и материнства, и природа неизменно побеждает в битве с идеями. «Родство» Фантомины и Коломбины не только разворачивает перед нами новую палитру смыслов, необходимых для понимания романа, но и запускает тонкую языковую игру, призванную привести в роман ироническое звучание. В Англии XVIII в. существительное «коломбина» могло обозначать проститутку. Актрисы, игравшие Коломбин в английских пантомимах, зарабатывали так мало, что им приходилось продавать свои тела, чтобы выжить. Напомним, что проститутка – первая маска, которую примеряет на себя героиня Хэйвуд. «Проституция» здесь также является намеком на нелицеприятное мнение мужчин-писателей к женщинам-литераторам: «Хэйвуд была исключительно плодотворной, известной и пользующейся спросом писательницей во времена, когда женское авторство считалось литературным эквивалентом проституции» [Case Croskery, Patchias 2022, 11]. Подобно тому, как Фантомина изо всех сил старается влюбить в себя Боплезира, Хэйвуд стремится очаровать «мужской» мир литературы, представляя перед читателями в разных «образах»: драматург, автор любовных романов, автор писем, мемуаров и стихов. Автор, подобно ее героине, не раскрывала своего истинного лица, не рассказывала о себе и своей личной жизни: «по словам Дэвида Эрскина Бейкера, в 1764 году Хэйвуд сделала всё, чтобы подробности ее личной жизни не были опубликованы [Case Croskery, Patchias 2022, 13], и влечение Фантомины к ненадежному любовнику можно рассматривать как метафору взаимоотношений писательницы с современным ей литературным миром, где доминировали мужчины. За увлечение жанром романа мужчины-писатели прозвали Хэйвуд «миссис Роман» («Mrs. Novel»), но «novel» в английском это также и прилагатель-



ное – «новый». Создательнице «Фантомины» и вправду приходилось постоянно придумывать новые способы произвести впечатление на своих читателей и коллег по цеху, чтобы получить литературное признание.

Примечательно, что и во второй своей роли (служанки по имени Селия, соглашающейся на связь с хозяином за деньги), героиня актуализирует мотив проституции. Здесь Хэйвуд остается верной внутренней логике образа своего персонажа: во многих сценариях комедии дель арте Селия является версией Коломбины. Например, в «Вольпоне» Бена Джонсона (1606 г.) Корвино сравнивает себя с Панталоне, а свою жену Селию с Франческиной, то есть Коломбиной. Более того, имя «Селия» появляется в стихотворении «Другу» Эдмунда Уоллера, которое Хэйвуд использовала в качестве эпиграфа к «Фантомине»: «У меня иная судьба, и напрасно я преследовал / Надменную Селию. Однажды моё справедливое презрение / К её холодности побороло мою страсть, / И гордость моя встала против её гордости, и моё презрение протростило её презрению» [Waller 1730, 100]. Селия Уоллера – роковая женщина, отвергающая своего поклонника, а Фантомина, несмотря на все свои усилия стать роковой женщиной, раз за разом терпит фиаско. Диалог Хэйвуд с Уоллером – размышление писательницы о том, что, несмотря на расхожее в патриархальном обществе мнение о том, что красивая женщина имеет над мужчиной демоническую власть, в реальности соотношение сил прямо противоположное. «Селия» в глазах поэта-мужчины – манипулятивная и капризная, а в глазах женщины – нуждающаяся и зависимая от мужских прихотей.

Следующие роли героини, вдова Блумер и аристократка Инкогнита, отказываются от идеи служения, но продолжают разжигать в Боплезире охотничьи инстинкты. Проститутка и служанка – легкие мишени для ловеласа, в то время как богатая вдова и знатная дама – трофеи. Имя вдовы Блумер, как и два предыдущих «псевдонима» Фантомины, «говорящее»: «bloomer» в переводе с английского означает не только цветущее растение, но и юную девушку. Здесь Хэйвуд протягивает нить между первыми двумя ролями героини и ее новой третьей маской, ведь «columbine» в английском это не только обозначение куртизанки, но и название широко распространенного в Британии красивого бело-голубого цветка, аквилегии. Таким образом, героиня Хэйвуд – и актриса легкого поведения, и прекрасный цветок.

Четвертая маска героини, Инкогнита, запускает диалог как с итальянской карнаваловой традицией, так и с предшествующей литературной традицией, а именно английским классицизмом. Героиня Хэйвуд предположительно начитанная девушка, поскольку выбранное ею имя, Инкогнита, – персонаж комического романа «Инкогнита: или Примирение любви и долга», написанного Уильямом Конгривом под псевдонимом «Клеофил» в 1692 г. Действие разворачивается во Флоренции эпохи Возрождения во время карнавала, и главные действующие лица – влюбленные: Аврелиан и Джулиана, Ипполит и Леонора. Сам сюжет напоминает типичный сценарий комедии дель арте: влюбленным приходится идти на всевозможные



ухищрения, чтобы быть вместе, поскольку их пожилые опекуны против их брака. Персонаж, который, очевидно, вдохновил Фантомину, – это Джулиана, которая при знакомстве с будущим мужем называет себя «Инкогнитой». Роман заканчивается свадьбой влюбленных и разрешением всех забавных недоразумений. Героиня Хэйвуд, находясь под впечатлением от этой сказочной истории, могла надеяться, что Боплезир, подобно Аврелиану, тоже в итоге женится на ней. Не менее вероятно, что такое же влияние могла иметь на нее и пьеса о Коломбине, пытающейся вернуть Арлекина с помощью бесконечных маскарадных переодеваний. В этом смысле «Фантомина», в частности, роман о том, как художественная литература может подталкивать читателей к неосмотрительным поступкам и, как следствие, превращать их реальную жизнь в хаос.

Диалог с Конгривом, «английским Мольером» – не случайность, ведь Конгрив последовательно высмеивал фальшь и лицемерие английского общества. «Фантомина» могла бы стать отличной пьесой, и, возможно, по своему замыслу ею и является: действие романа начинается в театре, но мы так и не узнаем, на какой спектакль пришла героиня Хэйвуд, когда ей пришла в голову идея сыграть роль куртизанки. Что, если в спектакле, о котором идет речь, Фантомина не зритель, а актриса? Произведения Хэйвуд всегда были глубоко театральны, и она «привнесла в свои более поздние прозаические произведения театральные колорит и множество сценических приемов» [Elwood 1964, 112–113]. В частности, все композиционные элементы «Фантомины» служат идее театральности, которую усиливает в том числе название романа: «Фантомина, или Любовь в лабиринте, тайная история любви двух состоятельных людей». Лабиринт всегда был популярной метафорой английской пантомимы: Де Куинси сравнил английскую пантомиму с «лабиринтом инверсий, эволюций и арлекинадных метаморфоз» [Nuss 2012, 15], а поэт К.К. Рис в своем стихотворении «На пантомиме» (1887 г.) воскликнул: «Мы заблудились в твоём лабиринте, Пантомима!» [Rhys 1887, 250], а Г.К. Честертон в своей книге «Воскрешение Рима» назвал английскую пантомиму «лабиринтом английской клоунады» [Chesterton 2022, 296]. Следует также отметить, что название романа Хэйвуд перекликается с названием пьесы Джеймса Ширли «Перемены, или Любовь в лабиринте» (1639), которая получила второе рождение и стала весьма популярной в период Реставрации. Главный герой, благородный юноша по имени Жерар, не может сделать выбор между двумя прекрасными сестрами (Хризолоиной и Аурелией) в той же мере, в какой Боплезир не может выбрать между разными масками Фантомины. Более того, в некоторых английских пантомимах использовалась декорация «Лабиринт иллюзий», а пантомима как жанр «всегда играла с идеей иллюзии» [Nuss 2012, 22]. Справедливо предположить, что Фантомина была задумана Хэйвуд как Коломбина, заблудшая в лабиринте иллюзий – в пространстве пантомимы, где она играла главную роль. В конце концов, надежда героини на то, что Боплезир изменится и станет верным, – такая же иллюзия, как и то, что быть ради мужчины все время разной – рецепт



взаимной любви. Взаимопроникновение жизни и театра в романе Хэйвуд раскрывается и на уровне внутренней динамики героини. Фантомина талантлива лишь до тех пор, пока не оказывается в объятиях Боплезира: «Ее опыт показывает и ей, и читателю, каким образом импульсивное поведение женщины может свести на нет всю ее игру» [Anderson 2004, 4]. Хэйвуд акцентирует внимание читателя на том, что в контексте романтических отношений действуют театральные законы. Любовь нельзя хорошо сыграть, если актер опьянен настоящей страстью: актерское мастерство требует дистанции между исполнителем роли и образом, который он играет. Из сказанного следует, что все аллюзии в «Фантомине» на символическом уровне сводятся к сюжету о Коломбине, которая настолько влюблена в Арлекина, что оказывается неспособна найти выход из лабиринта театрального представления, в котором блуждает. Дитя карнавальской культуры (несущей свободу и радость), попадая в пространство маскарада (опасного и лицемерного), она теряется и совершает ошибки, которые приводят ее к поражению. Тонкие аллюзии Хэйвуд на Конгрива, Джеймса Ширли, комедию дель арте и английскую пантомиму выстраивают диалог между театром прошлого и настоящего, и тем самым усиливают вневременной характер сформулированных писательницей проблем. Кроме того, отсылки к комедиям свидетельствуют о том, что Хэйвуд хотела подчеркнуть комичность решений, которые подчас принимают влюбленные.

Почему в заглавии романа – имя «Фантомина», а не «Селия», «Блумер», или «Инкогнита»? Звучание слова «фантомина» вызывает ассоциации не только с карнавальными «фантеской» и «коломбиной», но и с «фантомом»: согласно Оксфордскому словарю английского языка оно означает «иллюзию, нереальность; суеверие; призрак; напрасное воображение; заблуждение, обман, фальшь». Имя «Фантомина» указывает на то, что персонаж Хэйвуд – воплощение неуловимой красоты, нечто, порожденное воображением. Фантомина, затерявшаяся в лабиринте иллюзий, сама является иллюзией. Она продукт английской пантомимы, авторских проекций и мужского воображения. Игривость, непостоянство и чувственность героини превращают ее в сексуальную фантазию, которая для каждого читателя будет разной. Именно поэтому мы ничего не знаем о внешности Фантомины – ее росте, телосложении, цвете волос и глаз. Таким образом, здесь Хэйвуд вновь обращается к языковой игре, закладывая в имя героини все смысловые оттенки ее сущности. Языковая игра заявляет о себе и в финале романа, когда мы узнаем, что мать Фантомины планирует отправить дочь в монастырь. «Columbines» – цветы, традиционно украшавшие территории британских монастырей в семнадцатом и восемнадцатом веках, а значит, Коломбина-Фантомина с большой вероятностью действительно станет украшением монастырского сада. Не совсем ясно, насколько печальная участь ждет героиню в этом монастыре, но, учитывая «маскарадность» романа, можно предположить, что даже в костюме монахини Фантомина найдет возможность наслаждаться жизнью: «Даже изгнание в монастырь сулит героине дальнейшие приключения, поскольку Хэйвуд



с удовольствием спасала своих героинь из монашеского заточения. Героиня умеет носить маскарадные костюмы, да и на английских маскарадах костюм монахини пользовался спросом. <...> Для Хэйвуд, как и для Афры Бен, монастыри часто становятся нетривиальным местом действия для дальнейших любовных приключений» [Case Croskery 2014, 91].

Понимание генезиса образа Фантомины является решающим для понимания всего текста романа. «Родство» с Коломбиной – это и ключ к диалогу культур (итальянской и английской, карнавальской и маскарадной), и ответ на вопрос о мотивах героини и ее дальнейшей судьбе. Разные имена героини также являются частью диалога между литературными и театральными традициями прошлого и настоящего. Борьбу Фантомины за любовь Боплезира можно рассматривать как метафору борьбы самой Элизы Хэйвуд за признание в литературных кругах, где доминируют мужчины, тогда как иллюзии Фантомины можно интерпретировать как часть глобального спора XVIII в. о пагубном влиянии определенных литературных жанров на молодых читателей. Фантомина – в равной степени и женщина XVIII в., разрывающаяся между жаждой свободы и потребностью принадлежать мужчине, и вечно меняющийся образ вечной женственности – карнавальная символика творчества, который неявно правит мужским миром.

ЛИТЕРАТУРА

1. Anderson E.H. Staging the passions: Female self-expression in eighteenth-century narrative and performance: PhD Thesis. New Haven: Yale University Publishing, 2004. 261 p.
2. Case Croskery M. Masquing Desire: The Politics of Passion in Eliza Haywood's *Fantomina* // *The Passionate Fictions of Eliza Haywood: Essays on her life and work* / edited by K.T. Saxton, R.P. Bocchicchio. Lexington: University Press of Kentucky, 2014. P. 69–94.
3. Case Croskery M., Patchias A.C. Introduction to *Fantomina* and other works. URL: <https://archive.org/details/fantominaotherwo0000hayw> (дата обращения: 15.01.2022).
4. Castle T. *Masquerade and Civilization*. Stanford: Stanford University Press, 1986. 395 p.
5. Chesterton G.K. *The Resurrection of Rome*. URL: <https://archive.org/details/in-ernet.dli.2015.527578/page/n297/mode/2up?q=maze> (дата обращения: 15.01.2022).
6. Craft-Fairchild C. *Masquerade and Gender: Disguise and Female Identity in Eighteenth-Century Fictions by Women*. State College: The Pennsylvania State University Press, 2010. 204 p.
7. Elwood J.R. *The Stage Career of Eliza Haywood* // *Theatre Survey*. 1964. Vol. 5. No. 2. P. 107–116.
8. Haywood E. *Fantomina* and other works. URL: <https://archive.org/details/fantominaotherwo0000hayw> (дата обращения: 15.01.2022).
9. Nuss M. *Distance, Theater, and the Public Voice, 1750–1850*. New York: Springer, 2012. 197 p.



10. Radulescu D. Women's Comedic Art as Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor. Jefferson: McFarland, 2014. 267 p.
11. Rhys C.C. *Minora Carmina: Trivial Verses*. London: Swan Sonnenschein, Lowrey, 1887. 319 p.
12. Rudlin J. *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*. London; New York: Routledge, 2002. 296 p.
13. Sand M. *The History of Harlequinade*. London: Ripol Classic, 1915. 311 p.
14. Waller E. *The Works of Edmund Waller, Esq. in verse and prose*. London: J. Tonson, 1730. 295 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Elwood, John R. The Stage Career of Eliza Haywood. *Theatre Survey*, 1964, vol. 5, no. 2, pp. 107–116. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Case Croskery M. Masquing Desire: The Politics of Passion in Eliza Haywood's *Fantomina*. Saxton K.T., Bocchicchio R.P. (eds.). *The Passionate Fictions of Eliza Haywood: Essays on her life and work*. Lexington, University Press of Kentucky, 2014, pp. 69–94 (In English).

(Monographs)

3. Castle T. *Masquerade and Civilization*. Stanford, Stanford University Press, 1986. 395 p. (In English).
4. Craft-Fairchild C. *Masquerade and Gender: Disguise and Female Identity in Eighteenth-Century Fictions by Women*. State College, The Pennsylvania State University Press, 2010. 204 p. (In English).
5. Nuss M. *Distance, Theater, and the Public Voice, 1750-1850*. New York, Springer, 2012. 197 p. (In English).
6. Radulescu D. *Women's Comedic Art as Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor*. Jefferson, McFarland, 2014. 267 p. (In English).
7. Rhys C.C. *Minora Carmina: Trivial Verses*. London, Swan Sonnenschein, Lowrey, 1887. 319 p. (In English).
8. Rudlin J. *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*. London, New York, Routledge, 2002. 296 p. (In English).
9. Sand M. *The History of Harlequinade*. London, Ripol Classic, 1915. 311 p. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

10. Anderson E.H. *Staging the passions: Female self-expression in eighteenth-*



ture narrative and performance. PhD Thesis. New Haven, Yale University Publishing, 2004. 261 p. (In English).

(Electronic Resources)

11. Case Croskery M., Patchias A.C. *Introduction to Fantomina and other works*. Available at: <https://archive.org/details/fantominaotherwo0000hayw> (accessed 15.01.2022). (In English).

Косарева Анна Александровна, Уральский федеральный университет им. первого президента России Б.Н. Ельцина.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и профессиональной коммуникации на иностранных языках департамента лингвистики. Научные интересы: зарубежная литература XIX в., зарубежная литература XX в., эстетика комедии дель арте, карнавальная и маскарадная эстетика в мировой литературе, религиозная символика в европейской литературе XIX–XX вв.

E-mail: elinalurye@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9712-9251

Anna A. Kosareva, Ural Federal University.

Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Linguistics and Professional Communication in Foreign Languages at the School of Linguistics. Research interests: foreign literature of the 19th and 20th centuries, aesthetics of commedia dell'arte, carnival and masquerade aesthetics, religious symbolism in foreign literature of the 19th and 20th centuries.

E-mail: elinalurye@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9712-9251

В.В. Кириченко (Санкт-Петербург)

ИНВЕНТАРЬ «ПАТАПИСЬМА» ЖОРЖА ПЕРЕКА

Аннотация. В центре настоящей работы стоит проблема влияния на стиль французского писателя Жоржа Перека творчества писателей-патафизиков. Для автора большое значение имело художественное наследие Альфреда Жарри и Рэймона Русселя. По отношению к текстам данных писателей, а также некоторых других, в произведениях Перека можно установить генетические и типологические связи. Эти точки соприкосновения писателей являются важным элементом для интерпретации как всего творчества Перека, так и в целом «патафизического письма» (или «патаписьма»), т.е. некоторых общих закономерностей работы с литературным текстом среди писателей-патафизиков. В своих произведениях Перек часто прибегал к языковой игре, создавал несуществующие и порой невозможные предметы, передавал невыразимые состояния на грани серьезного и иронического, устраивал осознанные ограничения для самостоятельного высказывания. Эти элементы во многом являются частью поэтического инвентаря патафизиков, их «патаписьма». В творчестве Перека читатель встречается с обширным поэтическим набором, имеющим литературно-патафизическое происхождение. В его текстах возникают антиномии, аномалии, сигизия, клинамен, абсолют, особый патафизический юмор, патафизическое время и пространство, а также патафора. Помимо типологических сходств в общих приемах и настроении многие тексты Перека буквально отсылают к творчеству Русселя и Жарри, при этом Перек устраивает не только референции к своим учителям, но и использует и переосмысливает некоторые их повествовательные стратегии, обогащая свой творческий метод.

Ключевые слова: Жорж Перек; патафизика; авангард; УЛИПО; Рэймон Руссель; Альфред Жарри; поэтика; «Исчезновение».

V.V. Kirichenko (St. Petersburg)

Georges Perec's "Patawriting" Inventory

Abstract. In the center of the current work is the problem of the influence of pataphysical writers on the style of the French writer Georges Perec. For the author, the artistic legacy of Alfred Jarry and Raymond Roussel was of great importance. In relation to the texts of these writers, as well as some others, genetic and typological connections can be established in Perec's works. These points of contact between writers are an important element for the interpretation of both Perec's works and, in general, "pataphysical writing" (or "patawriting"), i.e., some common patterns of work with a literary text among pataphysical writers. In his works, Georges Perec often resorted to a language game, created non-existent and sometimes impossible objects, conveyed inexpressible states on the verge of serious and ironic, arranged deliberate restrictions

for own expressions. These elements are largely part of the poetic inventory of the pataphysicists, their "patawriting". In Perec's texts, the reader encounters a vast array of poetic material that has a literary and pataphysical origin. Antinomies, anomalies, syzygy, clinamen, absolute, special pataphysical humor, pataphysical time and space, as well as pataphora appear in his texts. In addition to typological similarities in common techniques and mood, many of Perec's texts literally refer to the work of Roussel and Jarry, while Perec not only makes references to his teachers, but also uses and rethinks some of their narrative strategies, enriching his creative method.

Key words: Georges Perec; pataphysics; avant-garde; OULIPO; Raymond Roussel; Alfred Jarry; poetics; "Disparition".

Творчество Жоржа Перека (1936–1982) связано с таким специфическим культурным явлением как «Патафизика» («Pataphysique»). Изучение данного вопроса является важным по двум причинам. Во-первых, литературно-экспериментальная группа УЛИПО, в которую входил Перек, является частью Коллежа Патафизики, соответственно, «патафизическая литература» оказала на писателя определенное влияние (и он сам стал ее неотъемлемой частью). Во-вторых, возможно обнаружение поэтологического инвентаря, а также закономерностей работы с художественным текстом писателями-патафизиками на примере творчества Перека и его сравнения с другими патафизиками. Такие общие места у разных писателей и закономерности их письма можно обозначить понятием «патаписьмо».

Целью настоящей работы является попытка анализа поэтических элементов патаписьма в художественных произведениях Жоржа Перека. Несмотря на слабую изученность вопроса в российском литературоведении, в зарубежной критике ряд исследователей обращался к вопросу влияния патафизики на творчество писателя [Хьюгилл 2017; Dubois 1983; Magné 1993; Bray 2016], однако результаты данных исследований нельзя считать исчерпывающим, в своей совокупности тексты Перека мало изучены в перспективе традиций патафизики. В одной из последних монографий по творчеству Перека, посвященной роману «Исчезновение» [Cahiers Georges Perec... 2019], совсем не затрагивается вопрос патафизики, хотя это наиболее яркий текст с точки зрения данной проблематики. В нашей работе стоит задача не только продемонстрировать наличие в творчестве Перека инвентаря приемов писателей-патафизиков (роман «Исчезновение», 1969), но и установление их функционирования в разных художественных контекстах: интертекстуальное сравнение подходов Русселя и Перека к письму, а также патафизическое влияния на поэтику автобиографического романа «W, или Воспоминание детства» (1975). Расширение оптик рассмотрения творчества Перека позволит лучше понять его собственную поэтику и некоторые закономерности развития зарубежной литературы.

Патафизика представляет собой философскую концепцию мировосприятия. Патафизика постулирует мировидение, связанное с эпатажем, авангардом, абсурдизмом (понимаемыми максимально



широко), построенных на «принципе эквивалентности». Этот принцип можно выразить фразой: «все вещи в мире в равной степени прекрасны, истинны и серьезны».

Корни Коллежа Патафизики, который был официально основан только в 1948 г., лежат в творчестве французского писателя Альфреда Жарри (1873–1907). Впервые слово «Патафизика» появляется в произведении Жарри «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика» (1898): «Патафизика есть наука о воображаемых решениях, которая образно наполняет контуры предметов свойствами, пока что пребывающими лишь в потенции» [Жарри 2002, 275]. (Тот самый «принцип эквивалентности» можно видеть уже в самом имени героя, где сочетаются два семантических поля, в какой-то степени противостоящие друг другу: с одной стороны, это имя Фауста («серьезного персонажа»), а с другой, наименование мифологического существа «тролля».)

Эндрю Хьюгилл, автор одной из новейших монографий по патафизике, выделял семь этапов ее развития: 1) возникновение в конце XIX в. в творчестве Альфреда Жарри; 2) неосознанное существование патафизики и функционирование близких патафизике групп вроде дадаистов и сюрреалистов (1907–1948); 3) появление Коллежа Патафизики и его активная деятельность (1948–1959); 4) интернационализация патафизической идеи – «всемирная патафизика» (1959–1964); 5) период разделения патафизики и патафизики (1964–1975); 6) этап оккультации (1975–2000); 7) период дисоккультации (с 2000-х гг.). Творчество Жоржа Перека выпадает сразу на несколько периодов, причем в том числе на те, когда патафизическое письмо было наиболее активно. Среди авторов, которых можно причислить к «патафизическим деятелям», помимо Жарри и Перека, присутствуют: Андре Бретон, Жиль Делез, Борис Виан, Жан Бодрийар, Рэймон Кено, Эжен Ионеско, Артюр Краван, Рэймон Руссель, Итало Кальвино, Умберто Эко, Хорхе Луис Борхес, Рене Домаль, Антонен Арто, Флэн О’Брайен и др.

В 1968 г. французский писатель Жорж Перек стал членом группы УЛИПО (OULIPO – Ouvroir de littérature potentielle), которая была основана в 1960 г. и изначально представляла собой подразделение Коллежа Патафизики. Интерес к «воображаемым решениям» заложен в самом названии УЛИПО как «цеха потенциальной литературы». Улиписты интересовались экспериментами с литературной формой и языком и часто прибегали к использованию разного рода формальных ограничений, проверяющих на прочность литературный язык и увеличивающих его художественно-выразительную «потенцию». «УЛИПО представляет собой bona-fide авангард, поскольку с самого начала радикально поставило под сомнение саму возможность поэзии или вымысла как самовыражения или изобретения», – утверждает литературовед Марджори Перлофф [Perloff 2005, 121].

Таким образом, УЛИПО как продолжение Коллежа не просто наследует художественную систему, учрежденную основателями, но и



вносит свой вклад в развитие возможностей литературы. В этой системе обнаруживается ряд базовых поэтических концептов, каждый из которых заслуживает отдельного пристального внимания, но для общего понимания важно увидеть саму совокупность приемов.

Одним из ведущих понятий патафизиков является *антиномия* (или «плюс-минус»), которое понимается как двойничное противопоставление одного героя («Раздвоенный виконт» Кальвино или «Фаустролля» Жарри) или неоднозначное применение бессмысленного предмета («физиокол» Жарри, «пианоктейль» Виана). Антиномия связана с принципом *аномалии*, который представляет собой исключение, подтверждающее правило, когда правило тоже оказывается исключением, т.е. на фоне обыденного происходит нечто невозможное, но его нормальность никем не ставится под сомнение. Например, Перек приводил такой пример псевдосиллогизма об аномалии: «Если физика постулирует “у тебя есть брат, и он любит сыр”, то метафизика отвечает: “если у тебя есть брат, то он любит сыр”. А патафизика же заявляет: “у тебя нет брата, и он любит сыр”» [Цит. по: Хьюгилл 2017, 38].

Следующий элемент – *сигизия* – проявляется как указанное ранее представление патафизиков о рациональной случайности, которая может проявляться как на уровне слов (Руссель, Жарри, Перек), так и на уровне композиции или мотивировки персонажа (Ионеско, Перек, Домаль). На языковом уровне с сигизией коррелирует понятие «клинамен», т.е. девиация от общего положения дел и движения остальных элементов. Например, «срань», ставшая «срынью» у Жарри, а также языковые игры УЛИПО (моновокализмы, липограммы и др.)

Уникальным приемом патафизиков является *патафора*. Это фигура речи, которая происходит от метафоры так же, как метафора происходит от нефигурального языка. В общем смысле патафора представляет собой развернутую метафору, которая создает свой собственный контекст. Можно привести пример из объяснений писателя Пабло Лопеза: представьте себе ящерицу, которая отрастила столь большой хвост, что он отвалился и вырос в новую ящерицу [Lopez].

Патафизический юмор является обязательным элементом любого патаписма, его следует понимать как нечто серьезное в иноказательном или фигуральном смысле. Неслучайно Хьюгилл заявляет, что его книга по большому счету есть изучение патафизического юмора [Хьюгилл 2017, 47], хотя невозможно точно ответить, является ли патафизика серьезным размышлением с юмористическим лицом или же комедийным подтруниванием с серьезной миной, скорее, в ней соединяются оба варианта. Юмор такого рода представляет собой реализацию неоднозначной позиции по отношению к репрезентируемому. В определенном смысле нечто похожее существует в шлегелевском представлении о «романтической иронии» [Шлегель 1983, 283], когда сказанное может быть одновременно рассмотрено как неискреннее и искреннее.

Патафизическая литература характеризуется различным отношением



к пространству: у одних авторов действие и повествование превалируют над описаниями (интерьерными, портретными, детальными), тогда как у других – наоборот. Однако концепция патафизического времени оказывается общим местом большинства патафизических текстов.

Такое время не является ни линейным, ни циклическим, но пространственно сжатым и аллогичным для классической рациональности, как если бы существовали путешествия во времени и различные временные парадоксы. В современных реалиях такое время рассматривается как возможное в контексте теории параллельных вселенных или возможных миров [Ryan 2006].

Первым большим достижением Перека после вступления в УЛИПО становится роман «Исчезновение» (1969), построенный на липограмме (устранение одной из букв в тексте) буквы «е». Также, особенно был отмечен текст «Жизнь способ употребления» (1978), в котором были реализованы композиционные приемы палиндрома и принцип сюжетного развития «движением шахматного коня». Несмотря на то, что Перека пришел в УЛИПО только в 1968 г., большая часть его текстов базируется на поэтике патафизиков, сюда можно отнести как ранние тексты, например «Quel pétit vélo à guidon chromé au fond de la cour» (1966), так и посмертно вышедшие сборники псевдонаучных работ «Cantatrix soprana L.» (1991).

«Каталогом» множества патафизических приемов можно считать роман «Исчезновение». В первую очередь, это патафизический юмор, который встречается в разных вариантах на протяжении всего текста. Будь то смерть героя от прочтения какой-то бумажки: «Ottavio Ottaviani conflagra, dans un fracas plus assourdissant» [Perec 2017, 466] («Оттавио Оттавиани лопнул с оглушительным грохотом») – (здесь и далее перевод мой – В.К.); будь то смесь языков конструкций, построенных на макаронизме: «Connais-tu l'anglais? Voulut-il savoir. – Jawohl, I said » [Perec 2017, 444–445] («Ты знаешь английский? – хотел он узнать [фр.] – Да [нем.], я сказал [англ.]»).

В романе также встречается патафора. Например, 11-я глава начинается с анализа стихотворения Рембо «Гласные». Стиль главы пародирует ученый и абстрактный язык структуралистов, в частности Р. Якобсона и К. Леви-Стросса. Данная патафора разворачивается в объемное псевдонаучное рассуждение Аугустуса, которое имеет самостоятельное основание в виде иронического подтрунивания, и в реальности фикционального дискурса оно не ведет к какому-либо пониманию стихотворения. Возникновение патафор связано с многослойностью нарратива, в котором постоянно проклинивается алфавитный клинамен. Он используется в качестве формального ограничения. На протяжении романа сущность клинамена периодически всплывает как напоминание о том, что было с его помощью вычеркнуто. Автор часто упоминает цифру 5 (номер исчезнувшей буквы) и числа 25 и 26 (колеблющееся количество букв алфавита), чтобы показать балансирующий характер, непостоянство знака и его отсутствия (исчезновения): буквы как бы нет, но читателю об этом постоянно напоминают. Клинамен также проявляется и в буквальном нарушении



орфографии некоторых слов: «Arthur Wilburg Savorgnan souffrait d'un fort migraine» [Perec 2017, 409] («Артур Уилбург Саворньян страдал серьезной мигренью»). Во французском языке «мигрень» пишется с «е» на конце слова – «migraine».

В тексте представлено патафизическое время, которое скрыто за очевидной современностью текста. Уже пролог и первая глава наглядно отсылают к парижским протестам и волнениям 1968 г. В целом это легко подтверждается и текстологическими материалами с их приложениями родословной всех героев и указанием дат смерти [Maeyama 2017]. Тем не менее реализм современности смещается рядом невозможных явлений времени: албанцы воют с турками, существует магический артефакт Заир, возраст персонажей не соответствует их прожитому опыту (Консон, Ольга), встречаются и другого рода анахронизмы.

Большая часть лингвистических особенностей времени продиктована самой липограммой [Parayre 2012], однако другим примером такого странного «реализма» могут служить таинственные аномалии, одной из которых является устройство, с помощью которого Аугустус принимает ванну: «Afin qu'Augustus n'ait pas à souffrir d'un surplus d'irrotation qui aurait pu avoir un pouvoir malfaisant sur sa constitution, on avait soumis l'admission d'aiguail à un circuit d'automatisation qui contrôlait la fluctuation du courant, agissant sur l'isolibration du flot par un hydropalan à sas communicants dont l'oscillation provoquait, par l'adroit canal d'un piston à volants s'articulant autour d'un point d'appui à vis sans fin commandant l'induction d'un tiroir d'input-output à transistors, la construction du dispositif» [Perec 2017, 362] («Чтобы Аугустус не страдал от излишка орошения, которое могло бы оказать дурное влияние на его телосложение, процедура распределения капель была подчинена автоматической схеме, которая контролировала поток воды и распределяла его с помощью полиспада в соседние отсеки. Колебания этих отсеков приводили в действие всю конструкцию через искусно сделанный канал клапана с вентилями, включавшийся вокруг точки опоры с винтами, постоянно управляющими индукцией транзисторного регулятора»). Такая подробность сама по себе является некоторым самоценным приемом, гипотипозой, близкой творчеству многих писателей-патафизиков: Р. Русселя, Б. Виана, Т. Дювера и пр.

Устойчивую связь с патафизической поэтикой имеет структура палиндрома, которая реализуется как антиномия [Dubois 1983]. Палиндром – это фигура, которая постоянно повторяется в творчестве Перека, будь то на уровне слов, композиции текста или элементов самого повествования. В самом «Исчезновении» палиндромно представлены последовательности исчезновений персонажей, не имеющие начала и конца. В «W, или Воспоминании детства» (1975) содержится две истории, каждая из которых включается в другую. Слабо изученный рассказ «Зимнее путешествие» (1993) репрезентирует мизанабим, интертекстуально связанный с романом Кальвино «Если однажды зимней ночью путник» (1979). Незаконченный роман «53 дня» (1989) состоит



из нескольких «подроманов», вложенных друг в друга. Палиндромная структура становится схемой, которая регулирует жизнь Бартолбуа, главного героя романа «Жизнь способ употребления» (1987) [Delbos 2004]. Патафизическим оказывается то самое движение взад и вперед, возникающие при прочтении палиндрома и актуализирующее его антиномичное значение, которое не важно само по себе, но только в связи с тем, что в нем открывается по пути от начала в конец и с конца в начало.

Почти все анализируемые нами концепты встречаются в текстах Рэймона Русселя (1877–1933), которым обильно вдохновлялся Перек. Руссель является одним из наиболее референциальных писателей в творчестве Перека наряду с Флобером, Верном, Мелвиллом и Кафкой. Например, в «Locus Solus» (1914), как и в «Исчезновении» Перека, упоминается «виталиум» (аномалия), представляющий собой уникальную субстанцию, позволяющую всякому умершему повторять движения, которые сопровождали значительные моменты его жизни («*autorisait tout individu mort à accomplir à jamais son instant crucial*») [Perec 2017, 286].

Перек прорабатывал на свой лад языковую методологию Русселя, который описал свой поэтологический метод в сочинении «Как я писал некоторые свои книги» (1935). Руссель брал два близких по звучанию слова вроде «billard» (бильярд) и «pillard» (грабитель, мародер), затем добавлял во фразе многозначные слова, чтобы получить два практически идентичных высказывания [Roussel 1995, 11–12]: 1) «*les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*» («буквы, написанные белой краской на краях старого бильярдного стола»); 2) «*les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*» («письма белого человека о бандах пожилого грабителя»). В первом случае, слово «lettres» имеет значение «буквы», «blanc» – «белой краски», а «bandes» – «края бильярдного стола». Во второй фразе слово «lettres» означает «письма», «blanc» – «белого человека», «bandes» – то, что по-русски именуется словом «банда» (криминальная группировка). Этот метод Русселя является сложной работой со словом и имеет несколько уровней реализации (одна из причин непереводимости текстов автора).

Инспирация Русселем для Перека прошла плодотворно, причем настолько, что выше указанная фраза про «бильярд/ грабителя» встречается в обоих вариантах в романе Перека «Исчезновение»: «*L'inscription du Blanc sur un Bord du Billard*» [Perec 2017, 369] («Надпись белой краской на Краю Бильярда») и «*Il choisit pour abri principal un bordj croulant qu'on nommait "Bordj du Pillard"*» [Perec 2017, 381] («Он выбрал в качестве главного убежища ветхую крепость, которую называли "Крепость Грабителя"»). Эти фразы не так просты, и тем более не совсем переводимы, поскольку в них обыгрывается сразу несколько смыслов, которые можно обозначить бартовскими понятиями из работы «Третий смысл» [Барт 2015]: «информационный» (описание и событие вымышленного нарратива); «символический» (надпись белой краской – это знак исчезновения, преследующего героев); «открытый» (связанный с самой референцией к Русселю: слово «*inscription*» значит еще и «посвящение», а «*pillard*» –



«плагиатор»). Обнаружение подобных различий принципиально важно для произведения Перека, поскольку его идеей было создание текста, в котором язык бы выступал по-бартовски максимально «открыто» и так формировал свое содержание. Причем в более сложном виде такие структуры встречаются и у прочих улипистов, например в приеме «цилиндра» [Кислов 1997; Бонч-Осмоловкая 2009].

Несмотря на такое очевидное наследование, Перек и Руссель сильно разнятся в том, как они текстологически работают с подобными высказываниями. Если для Русселя исходные выражения представляют собой взаимоналожимые последовательности автономных и разнородных знаков, но в итоге они приводят к возникновению логичного и упорядоченного нарратива, то у Перека, наоборот, изначально упорядоченная совокупность логичных и последовательных высказываний (алфавитные списки, которые часто использовал автор при написании своих произведений) приводят к взаимоналожению автономных и гетерогенных микроповествований [Magné 1993].

Роман «W, или Воспоминание детства» хорошо демонстрирует эту писательскую стратегию порождения текста, поскольку изначально он представлял из себя три разных текста, ставших единым произведением с двумя параллельными историями [Bénabou, Lapidus 1999]. В центре романа оказывается антиномическое двойничество всего текста. Оно реализуется как буквально (W – удвоенная буква V, которая испытывает на себе различные метаморфозы в развитии текста), так и сюжетно – главный герой Гаспар Винклер, являющийся alter ego автора, ищет своего однофамильца. Двойственность пронизывает саму структуру текста и обнаруживается в композиционном параллелизме, закрученном в некое подобие палиндрома: изначально автобиографическим являются четные главы, а вымышленными – нечетные, со второй части книги этот распорядок меняется в обратную сторону. Такое смешение факта и вымысла у Перека порождает особую форму автовымысла (autofiction), в которой обе категории уравниваются при поверхностном чтении, исчезает подчиненность фикционального автобиографическому, устраняется разрыв между воображением и воспоминанием [Кириченко 2020].

Проходящая красной нитью сквозь все тексты автора, перековская проблематика факта и вымысла только укрепляется стилистическим обращением к «патаписью» с его вечным колебанием и ускользанием от точности. В романе Перека о «W» встречаются фразы в духе русселевской патафизики языка, среди которых наибольшей популярностью пользуется непереводимая текстура: «*Histoire avec sa grande hache*» [Perec 2017, 661]. Это высказывание может быть переведено как «История с большой буквы "И"» и как «История со своим большим топором», что имеет концептуальное значение для всего творчества Перека, поскольку в таких фразах звучит особое смешение фактуального и фикционального смыслов, вносимых читателем в содержание. Первый вариант перевода кажется более вероятным, а второй лишь намекает о себе, сигнализирует



о непростоте выражения, отсылает к невозможному в повседневной речи образу. За всем этим стоит важная для Перека языковая идея, когда слова двусмысленно определяют своей формой то, что за ними можно вообразить, тем самым отражая реальное положение дел. Например, в данной фразе продемонстрирована амбивалентность «Истории» как большого нарратива (о величии государства или нации), в котором обычный человек ничего не значит, и «истории с топором» как серии конфликтов и насилия, которые негативным образом сказываются на обычном человеке.

В заключение можно сказать, что настоящая работа призвана сформировать общую исследовательскую перспективу, отсутствующую во многих работах по творчеству Перека и других писателей-патафизиков, взятых в отдельности. Обращение к категории «патаписьма» задает скорее компаративную оптику изучение различных авторов, однако даже внутри творчества одного писателя можно обнаружить взаимообусловленные механизмы письма, отсылающие к общей традиции. Наша попытка кратко обрисовать возможности дальнейшего изучения Перека, других улипистов или патафизиков в общем контексте имеет целью развитие понимания системы патафизической литературы, которого недостает современному литературоведению. Конкретно в отношении Перека важно не то, что он наследует уже сложившиеся литературные приемы, но то, как они модифицируются в его творчестве. В итоге поэтика Перека не только обогащается осознанностью стиливого подхода, но и приобретает особые черты, которые имеют отношение к собственно-авторскому интересу, например к проблематике факта и вымысла. С точки зрения патаписьма «Исчезновение» может рассматриваться в перспективе апроприации и усвоения Переком патафизических приемов и принципов, тогда как в «W, или Воспоминании детства» они получают особенное развитие в неожиданной для себя проблематике факта и вымысла, имеющей серьезное значение для исторического развития форм интимного письма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Третий смысл. М.: Ад Маргинем, 2015. 104 с.
2. Бонч-Осмоловская Т.Б. Введение в литературу формальных ограничений. Литература формы и игры от античности до наших дней. Самара: Бахрах-М, 2009. 560 с.
3. Жарри А. Убою король и другие произведения. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2002. 635 с.
4. Кириченко В.В. Роман Ж. Перека «W, или Воспоминание детства» как автовымысел // Известия ЮФУ. Филологические науки. 2020. Т. 24. № 2. С. 171–181.
5. Кислов В.М. УЛИПО // Митин журнал. 1997. № 54. С. 168–219.
6. Хьюгилл Э. Патафизика: бесполезный путеводитель. М.: Гилея, 2017. 448 с.
7. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1983. 479 с.
8. Bénabou M., Lapidus R. Roussel and Rousseau, or Constraint and Confession //



SubStance. 1999. № 2(89). P. 22–36.

9. Bray O. Playing with Constraint: Performing the OuLiPo and the clinamen-performer // Performance Research. A Journal of the Performing Arts. 2016. № 4(21). P. 41–46.
10. Cahiers Georges Perec 13. Travaux réunis et présentés par Maxime Decout et Yu Maeyama. Montreuil: Le Castor Astral, 2019. 254 p.
11. Delbos F. Textures... // Essaim. 2004. № 2(13). P. 115–128.
12. Dubois P. (Petite) Histoire des palindromes // Littérature. 1983. № 7. P. 125–139.
13. Lopez P.A. Pataphore. URL: <http://pataphor.com/cpat.html> (дата обращения: 22.02.2022).
14. Magné B. De Roussel et Perec, derechef: à propos des procédés // Raymond Roussel. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1993. P. 245–266.
15. Maeyama Y. La Disparition de Georges Perec: la contrainte et ses vertus. Littératures. Paris: Université Sorbonne Paris Cité, 2017. 447 p.
16. Parayre M. Grammaire du lipogramme: La Disparition // Georges Perec artisan de la langue. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2012. P. 55–66.
17. Perec G. Disparition // Oeuvres. Vol. I. Paris: Gallimard, 2017. P. 267–478.
18. Perec G. W, ou le souvenir d'enfance // Oeuvres. Vol. I. Paris: Gallimard, 2017. P. 659–778.
19. Perloff M. Avant-Garde Tradition and Individual Talent: The Case of Language Poetry // Revue française d'études américaines. 2005. № 1(103). P. 117–141.
20. Roussel R. Comment j'ai écrit certains de mes livres. Paris: Gallimard, 1995. 336 p.
21. Ryan M.-L. From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative // Poetics Today. 2006. № 27(4). P. 633–674.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bénabou M., Lapidus R. Roussel and Rousseau, or Constraint and Confession. *SubStance*, 1999, no. 2(89), pp. 22–36. (In French).
2. Bray O. Playing with Constraint: Performing the OuLiPo and the Clinamen-Performer. *Performance Research. A Journal of the Performing Arts*. 1999, no. 4 (21), pp. 41–46. (In English).
3. Delbos F. Textures... *Essaim*, 2004, no. 2(13), pp. 115–128. (In French).
4. Dubois P. (Petite) Histoire des palindromes. *Littérature*, 1983, no. 7, pp. 125–139. (In French).
5. Kirichenko V.V. Roman Zh. Pereka "W, ili Vospominaniye detstva" kak avtovymysel [Georges Perec's Novel "W, or le souvenir d'enfance" as Autofiction]. *Proceedings of Southern Federal University. Philology*. 2020, vol. 24, no. 2, pp. 171–181. (In Russian).
6. Perloff M. Avant-Garde Tradition and Individual Talent: The Case of Language Poetry. *Revue française d'études américaines*, 2005, no. 1(103), pp. 117–141. (In English).



7. Ryan M.-L. From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative. *Poetics Today*, 2006, no. 27(4), pp. 633–674. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Magné B. De Roussel et Perec, derechef: à propos des procédés. *Raymond Roussel*. Rennes, Presses universitaires de Rennes Publ., 1993, pp. 245–266. (In French).

9. Parayre M. Grammaire du lipogramme: La Disparition. *Georges Perec artisan de la langue*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, pp. 55–66. (In French).

(Monographs)

10. Barthes R. *Tretiy smysl* [The Third Sense]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2015. 104 p. (In Russian).

11. Bonch-Osmolovskaya T. B. *Vvedeniye v literaturu formal'nykh ogranicheniy. Literatura formy i igry ot antichnosti do nashikh dney* [Introduction to the Literature of Formal Restrictions. Literature of Form and Play from Antiquity to the Present Day]. Samara, Bakhrakh-M Publ., 2009. 560 p. (In Russian).

12. Decout M., Maeyama Yu (eds.). *Cahiers Georges Perec 13*. Travaux réunis. Montreuil, Le Castor Astral Publ., 2019. 254 p. (In French).

13. Hugill A. *Patafizika: bespoleznyy putevoditel'* [Pataphysics: A Useless Guide]. Moscow, Gileya Publ., 2017. 448 p. (In Russian).

14. Maeyama Yu. *La Disparition de Georges Perec: la contrainte et ses vertus*. Littératures. Paris, Université Sorbonne Paris Cité, 2017. 447 p. (In French).

15. Schlegel F. *Eстетика. Filosofiya. Kritika v 2 tomakh* [Aesthetics. Philosophy. Criticisms in 2 Volumes]. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 479 p. (In Russian).

Кириченко Владислав Владимирович, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург).

Исследователь (преподаватель-исследователь); преподаватель департамента иностранных языков. Научные интересы: история французской литературы XX в., интермедальность, теория возможных миров, нарратология, теория фикциональности.

E-mail: kirlimfaul@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9209-0554

Vladislav V. Kirichenko, HSE University (St. Petersburg)

Researcher, Lecturer at Department of Foreign Languages. Research interests: history of french literature of the 20th century, intermediality, theory of possible worlds, narratology, theory of fictionality.

E-mail: kirlimfaul@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9209-0554

DOI 10.54770/20729316-2022-4-329

Н.С. Фролова (Москва)

**ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОГО
СУАХИЛИЙСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ЖАНРА УТЕНДИ:
ОТ ФОРМИРОВАНИЯ К ТРАНСФОРМАЦИИ**

Аннотация. Поэтическую традицию на языке суахили можно назвать одной из древнейших в Тропической Африке. На протяжении столетий в суахилиязычном регионе развивался традиционный поэтический жанр *утенди*. Историю его формирования и развития можно условно разделить на четыре этапа: 1) формирование и развитие жанра с опорой на инонациональные сюжеты, 2) адаптация традиционной формы к национальной специфике в XIX в., 3) попытка поэтов 40–70-х гг. XX в. приспособить жанр к реалиям национально-освободительной борьбы и 4) трансформация суахилийского поэтического канона и возникновение модернистской поэзии. При этом важно понимать, что на четвертом, современном, этапе жанр *утенди* перестает существовать в своем функционально-типологическом значении, а некоторые единичные попытки его возродить выглядят, скорее, исключением. Кроме того, на фоне стремительно развивающейся модернистской поэзии на суахили традиционный жанр начал служить источником лингвистического эксперимента, что привело к возникновению уникальной гибридной формы, содержащей признаки канона и новации. Эта форма, как пример сознательной трансформации канона в рамках формирования новой суахилийской поэтики, заслуживает пристального внимания со стороны исследователя и требует серьезной лингвистической подготовки. В статье рассматриваются основные этапы развития традиционного поэтического жанра *утенди*, его формально-стилевые признаки и эволюция жанра от формирования к трансформации как свидетельству распада канона на примере наиболее значимых произведений, их преемственности и расхождений.

Ключевые слова: традиционная суахилийская литература; поэзия; тенди; адаптация; трансформация жанра.

N.S. Frolova (Moscow)

**Specifics of Development of Traditional Swahili Poetic Genre Utendi:
From the Formation to Transformation**

Abstract. The Swahili poetic tradition can be called one of the oldest in Tropical Africa. Over the centuries, the main canonical poetic genre of *utendi* have been formed in the Swahili-speaking region. The history of its development can be conditionally divided into four stages: 1) the formation and development of the *utendi* genre based on foreign plots, 2) the adaptation of *utendi* form and style to national specifics in the 19th century, 3) an attempt by poets of the 1940–70s to adapt *utendi* genre to the context of national liberation struggle; and 4) the transformation of the Swahili poetic canon



and the emergence of modernist poetry. At the same time, it is important to understand that at the fourth, modern, stage, the *utendi* genre ceases to exist in its functional and typological meaning, and some isolated attempts to revive it look more like an exception. In addition, against the background of the rapidly developing modernist poetry in Swahili, the traditional genre began to serve as a source of linguistic experiment, which led to the emergence of a unique hybrid form containing signs of canon and innovation. This unique form, as an example of the conscious transformation of the canon in the framework of the formation of a new Swahili poetics, deserves close attention from the researcher and serious linguistic preparation. The article discusses the main stages of the development of classical poetry in the Swahili language, the formal and stylistic features of classical Swahili poetry and the evolution of its development on the example of the most significant works, cultural continuity and divergence.

Key words: traditional Swahili literature; poetry; *tendi*; adaptation; genre transformation.

Введение

Практически все исследователи традиционной поэзии на суахили выделяют два основных жанра: поэмы-*тенди* (*tendi*, *ед.ч. utendi*, *утенди*) и стихи-*машаири* (*mashairi*, *ед.ч. shairi*, *шаири*). Вслед за зарубежными исследователями отечественный литературовед-суахилист А.А. Жуков возводит оба жанра к народно-песенной традиции, обращая внимание на то, что такие стихи исполнялись напевно под музыкальное сопровождение. О песенной природе обоих жанров говорил и суахилийский литературовед Калута Амри Абеди (1924–1964) (*Shairi au tenzi ni wimbo* – «Шаири ли, утензи ли: и то, и другое – песня»), а также классик суахилийской литературы первой половины XX в. Шаабан Роберт (1909–1962) (*Wimbo ni shairi dogo; shairi ni wimbo mkubwa na utenzi ni ureo wa shairi* – «Песня – это маленькое шаири, шаири – это большая песня, а утензи – наивысшая форма шаири»). В данной статье мы рассмотрим эволюцию жанра *утенди*, как наиболее раннего из дошедших до наших дней.

Классические *тенди* имеют характерное построение: строфа-*убети* (*ubeti*, *мн.ч. beti*, *бети*) состоит из четырех строк-*мистари* (*mistari*, *ед.ч. mstari*, *мстари*), каждая из которых содержит восемь слогов-*мизани* (*mizani*), причем последние слоги трех первых строк одинаковы, образуют рифму *вина* (*vina*) типа *aaab*, последний слог четвертой строки *кикомо* (*kikomo*) отличается от них, вдобавок *кикомо* каждой строфы-*убети* должен быть одним и тем же:

Ni ye-ye a-lo-dhu-lu-ki
Du-ni-a ku-i-mi-li-ki
A-me-u-mba kwa ma-la-ki
Vi-u-mbe vi-me-e-ne-ya



Ye-ye ni Mwenye uwe-*zo*
Kwa kila uweleke-*zo*
Kwake sifanyi ube-*zo*
Pa namnyenyeke-*ya*
(М. Хатиб «Утензи об освобождении Занзибара»)

Так выглядит *утенди*, записанное латинской графикой. Арабской графикой (до XIX в.) *тенди* записывались иначе: строка включала четыре восьмисложных отрезка – *випанде* (*vipande*, *ед.ч. kipande*) с цезурой после первого, второго и третьего отрезков: «Bismillahi nabutadi / kwa inala Muhammad / naandike auladi nyuma watakao ku-ya» (цит. по [Жуков 1997, 23]).

Бытование *тенди* имело, как правило, форму письменного текста. Целые библиотеки таких текстов хранились при дворах правителей суахилийских полисов и в домах состоятельных горожан. Имело место также и устное бытование – многие *тенди* исполняли народные бродячие певцы-маленга, но в сокращенном виде, так как величина *тенди* варьировалась от 300 до 1000 и более строк.

На протяжении столетий с момента возникновения жанр *утенди* развивался и трансформировался, и возможность проследить его эволюцию выявляет закономерности развития восточноафриканского общества.

Развитие жанра *утенди*: от заимствования иностранных сюжетов к национальной специфике

Авторы первых *тенди* опирались на инонациональные (арабские, персидские) сюжеты. «Читатель, впервые сталкивающийся со старой (классической) литературой суахили, задается вопросами: почему в этих произведениях так немного говорится об Африке и так много – об Аравии, Сирии, Византии? Почему вместо ожидаемой нами изощренной фантазии и яркой “африканской” окраски мы находим в них тяжеловесную дидактику, длинные богословские и эсхатологические рассуждения, воинственный религиозный пафос?..», – писал известный советский суахилист Ю.К. Щеглов [Щеглов 1974, 6]. В ранних *тенди* почти ничто не напоминало об Африке. Их действие происходило в Аравии и касалось пророка, его подвигов, подвигов борцов за мусульманскую веру и т.п. Таковыми, например, были старейшие *тенди*: «Утензи о Хусейн ибн Али» (*Utenzi wa Husein bin Ali*) неизвестного автора, рассказывающее о внуке пророка Мухаммеда, «Утензи о Катирифу» (*Utendi wa Katirifu*). Известны также гимнографические *тенди* – «Ал-Хамзийя» (*al-Hamziyah*) поэта Айдаруса, восхваляющее мудрость пророка, этико-дидактические *тенди* о следовании догмам ислама («Ал-Инкишафи» Сеида Абдаллаха бин Насира, «Утензи об Иове», *Utendi wa Ayubi*, построенное на коранической притче) и т.п. Мы намеренно не указываем здесь даже приблизительные даты создания этих поэм по причине существующих расхождений в их датировке (см., в частности, работы А.А. Жукова). К примеру, *утенди* «ал-Хамзийя», признанная рядом ис-



следователей самой старой из сохранившихся поэм, датируется, как пишет Жуков, разными источниками по-своему – 1651/52, 1792/93 и 1841/42 гг. [Жуков 1997, 60–61]. В своей недавней монографии, посвященной разбору *утенди* «Хауададжи», немецкая исследовательница Кларисса Вирке пишет: «...тенди записывались в манускриптах, и существуют данные о том, что они датируются по меньшей мере XVIII веком» [Vierke 2011, xiii].

Сформировавшись приблизительно к XVIII в., *тенди* благополучно продолжили свое существование и в последующие столетия, сохранив традиционную форму. Однако арабская основа сюжета исчезает, постепенно сменившись рассказами, связанными, например, с недавней историей африканского континента: «Утензи о захвате немцами Мрими» поэта Хемеда аль-Бухри (Utenzi wa vita vya wadachi kutamalaki Mrima, 1307 А.Н., ок. 1895 г.), «Утенди о восстании маджи-маджи» Абдуллы Карима бин Джамалидини (Utendi wa maji-maji, ок. 1910 г.) и др. Поэты стремятся поведать о своей родной стране, и хотя просодия практически не меняется, изображаемый фон преобразуется кардинально – переложения арабо-мусульманских произведений, каковыми были большинство первых дошедших до нас памятников старосухилийской литературы, сменяются картинами подлинной восточноафриканской истории.

Стилистически же *тенди* на восточноафриканскую тематику остаются близки классическим образцам: эпитеты, приемы и целые мотивы перенимаются авторами последующих поколений.

Сравним, к примеру, описание сильного и храброго Сулеймана, сына мусульманского полководца, в посвященном событиям VII в. «Утенди об Ираклии»:

katika siyo unasi
Pana mwanangwa mutesi
kivumishi cha farasi
unga mwamba wakulia

mudara ye wa kuinga
mutayi kweta upanga

среди них
есть благородный воин
копыта коня его
гремят словно огромные камни

ладно сидит в седле
меч его так и сверкает
(цит. по [Жуков 1997, 87]),

и портрет суахилийского героя-воина Бушири бин Салима аль-Харти (ок. 1850–89) в «Утенди о захвате немцами Мрими», написанной по сле-



дам недавней истории колонизации Германией Восточной Африки:

mna mtu akigamba
ushujaa kama simba
na kuzidi namiria
<...>
ni shujaa maarufu
rohoye ahina khofu
mjarokuwa alufu
hakhofu kuwangilia

нашелся один
храбрый как лев
сильней леопарда
<...>
бесстрашием известный
душа его не ведает страха
пусть хоть тысяча вас
не побоится к вам выйти
(цит. по [Жуков 1997, 185]).

Подобное унаследование литературных «формул» характерно для традиционной суахилийской литературы с небольшими, но явно обращающими на себя внимание вариациями по мере ее «продвижения вперед». Храбрый и сильный герой, достойный соперник в *утенди* с заимствованным сюжетом и коварный захватчик в произведении на местную тематику: если в первом *утенди* сподвижникам Аллаха удалось одолеть неверных с огромным преимуществом – идет описание масштабной кровавой баталии с многими тысячами погибших неверных *варуму* (от Mrumi, Mruma (мн.ч. Warumi, Waruma) – римлянин (суахили)), отправившихся в ад:

vumbi yiu likiuka
mutetemo ukaondoka
pasi mwenyi kuzunguka
au nyuma kurejea

ili mishindo ya panga
miwili ikitindanga
wasina kicho na shanga
sahaba zake rasua...

na idadi ya warumu
zikwi zitano fahamu
nyumbani ya jahannamu
wakaenda kutimikia



когда смолк боевой клич
не возникло колебаний
ни у кого отступить
назад повернуть

только звон мечей
тела разящих
не ведали ни страха, ни сомнения
сподвижники пророка...

а число убитых варумов
пять тысяч, понимаешь.
в ад попали
без промедления
(цит. по [Жуков 1997, 83]),

то во втором правоверные суахилийцы, жители Мримы были разбиты *вашензи* (нечестивыми, варварами; от *mshenzi* (мн.ч. *washenzi*) – дикарь, варвар (суахили)) в не менее кровавом сражении и сами вынуждены были бежать:

risasi tukilemezwa
wengine watufukuza
na nchi kuifingiza
kama mawingu ya mvua

mizinga ikashtadi
kutitima kama radi
na kupigwa tukazidi
hapo tulipokimbia

Под градом пуль
они гнали нас
из родной земли
словно ветер грозовые тучи

пушки все сильней
грохотали как гром
без счета разили
нас бегущих
(цит. по [Жуков 1997, 187]).

Несмотря на знакомую просодию, выразившуюся в восьмисложных *випанде*, рифме *вина* типа *aaaб*, с неизменно повторяющимся *кикомо*, нельзя не заметить глубоко личностное отношение автора «Утенди о за-



хвате немцами Мримы» Хемеда Абдаллы аль-Бухри, непосредственного очевидца описываемых событий (захват произошел в 1891 г., что следует из полного названия поэмы, написанной примерно в 1895 г. [Жуков 1997, 180]). Замена полупоэтичных героев далеких неведомых стран локальными и современными несомненно оживляла произведение, упоминание местных наименований (*Pangani, Bagamoyo, Tanga, Mombasa*), сугубо африканских реалий и образов (лев, *зарамо* – наименование восточноафриканского этноса) придавало поэме больше реалистичности, историчности, не могло не заставить сопереживать читателя – поэма аль-Бухри по сути является собой один из первых образцов гражданской поэзии, проникнутой пафосом национально-освободительной борьбы. Поднятие национального самосознания, на фоне которого начали выделяться подлинные национальные герои (Мквава, Бушири), нашло отражение во многих произведениях (в том числе безымянных авторов) того времени, посвященных вооруженной борьбе с германскими колонизаторами, наивысшей точкой которой стало легендарное восстание маджи-маджи (1905–1906 гг.), события которого легли в основу не одного восточноафриканского художественного произведения.

Героическому восстанию деревенских жителей, жестоко подавленному колониальными войсками, посвящено немало работ, поэтому, не останавливаясь подробно на самой истории, хочется обратить особое внимание на абсолютно африканский образ, который просто невозможно было не романтизировать и в прозе, и в поэзии: жители внутренних районов Германской Восточной Африки, доведенные до отчаяния произволом чужеземцев, поверили местному знахарю, рассказавшему о возможности превращать пули европейцев в воду. И если в 1910 г. автор «Утенди о восстании маджи-маджи» Абдулла Карим бин Джамалидини осуждает восставших, практически высмеивая невежество и глупость поверивших в волшебные силы *маджи-воды*, то спустя несколько десятков лет в творчестве адепта модернистской поэзии Э. Кзилахави легендарный знахарь-проповедник во времена восстания маджи-маджи Кинджекетиле Нгвале наряду с героем «Утензи о захвате немцами Мримы» – лидером повстанцев Бушири бин Салимом или Мквавой, вождем народа хехе, восставшего против германской администрации в 1890-е гг., описывается как подлинный национальный герой:

Ninaanza na Bushiri, liyeongoza maasi,
Mkwawa wetu mahiri, Mhehe mwenye makasi,
Kinjeketili tumkiri, na maji yake halisi.

Начну с Бушири, что стал во главе повстанцев,
С храброго Мквавы, правителя смелых хехе,
Кинджекетиле с его живою водою.
[Kezilahabi 1974, 51–52]



Следующий, третий этап в развитии суахилийской поэзии начинается в 1940-50-е гг. Две основные тенденции этого периода: 1) попытки поэтов (в первую очередь, классика суахилийской литературы XX в. Шаабана Роберта, 1909–1962) приспособить традиционный поэтический жанр к современной действительности и 2) практически полный отказ от религиозной составляющей. Тематикой их произведений становятся актуальные для Африки и всего мира политические события – например, Вторая мировая война («Утенди о борьбе за свободу» Шаабана Роберта, 1942). Эту тенденцию активно продолжают многие поэты 1960-70-х гг., пришедшие в суахилийскую литературу незадолго до получения странами Восточной Африки независимости. Эти поэты неукоснительно сохраняли жесткую традиционную форму, менялись только темы стихов: «Утенди о Революционной партии» Эваристо Махимби (Utendi wa CCM, 1967); «Утенди о революции на Занзибаре» Мухаммеда Хатиба (Utenzi wa ukombozi wa Zanzibar, 1975); «Утенди о Республике Танзания» Рамазани Мваруки (Utendi wa Jamhuri ya Tanzania, 1976) и т.п. Авторы этих поэмов соблюдают не только законы традиционного стихосложения – восьмисложный размер, рифму-вина, кикомо, – но и пользуются для характеристики своих героев (например, политических деятелей), хорошо известным и опробованным в старосуахилийской литературе набором метафор и образов. Так, основатель государства Танзании Джулиус Ньерере называется «бесстрашным львом, жемчужиной Африки», Революционная партия Танзании – «бесценным сокровищем, дороже рубинов и злата» и т.п.

Что касается религии, эта тема в целом не «монтировалась» с социально-политической проблематикой произведений, мотив борьбы правоверных с *вашензи* или *варуму* терял актуальность, превращаясь в эдакий функциональный рудимент в том смысле, в каком он играл наиглавнейшую роль в произведениях, описанных выше. Особенно это стало заметно в произведениях времен внедрения в независимой Танзании политики африканского социализма *уджамаа* в 1960–1970-е гг. Трудно не согласиться в этом вопросе с М.Д. Громовым, который в своей монографии «Современная литература на языке суахили» пишет: «...апология какой-либо религии противоречила политике *уджамаа*, ориентированной, при отсутствии видимого антиклерикализма, на сознательное затушевывание религиозных различий... в русле поклонения единому абстрактному высшему началу – Мунгу» [Громов 2004, 136]. Добавим лишь, что религия в этих произведениях подменялась идеологией, что в целом характерно для социалистической и коммунистической литературы. При этом нельзя не отметить не только формальное, но и стилистическое сходство этих произведений с суахилийской классикой, в которых, как пишет далее Громов, «место полупоэтических персонажей исламской истории... занимают политические деятели, место полумифических битв за веру – реальные эпизоды недавнего прошлого» [Громов 2004, 136]. Действительно, набор образительно-выразительных средств, описывающих новых героев эпитетов и многие мотивы (например, зачин и концовка, выполненные в тра-

диционном ключе) во многом совпадают с теми, что подарила нам классическая суахилийская литература.

Можно сказать, что если авторами описанных выше первого и второго этапов развития суахилийской поэзии были представители восточноафриканской купеческой знати, то авторами второго поколения были прежде всего политические активисты, борцы за независимость восточноафриканских регионов от гнета колониализма или сочувствующие национально-освободительному движению, захлестнувшему всю Восточную Африку.

Этико-дидактические *тенди*: преемственность и новаторство

Помимо батально-эпических *тенди* в классической суахилийской литературе процветало и дидактико-просветительское направление, выразившееся в постулатах о том, что надлежит или не надлежит делать последователям ислама.

Наиболее ранними произведениями философски-религиозного, наставительного содержания были все те же арабские переложения, только уже не батально-героических, а нравоучительных текстов этико-дидактической направленности, среди которых выделяются упомянутые выше «Хамзийя» Айдаруса и поэма «Аль-Инкишафи», трактующие догматы ислама, образ жизни правоверных с целью научить читателя определенным правилам поведения и сохранить это знание для будущих поколений (см.: [Жуков 1997, 101–103]). Одним из наиболее ярких подлинно авторских примеров классической литературы подобного толка более позднего периода стала знаменитая поэма Мваны Купоны (Utendi wa Mwana Kupona), написанная в середине XIX в. представительницей суахилийской знати, женой известного зажиточного политического деятеля из Сиу (современная Кения) в наставление своей дочери: о том, как «уважать чтимых и знатных людей», «сторониться глупых и неотесанных», быть веселой и жизнерадостной, а в замужестве – опрятной и покладистой. Поэма выдержана в форме классической *утенди*. Вот как выглядят третья и четвертая строфы-*бети* традиционного зачина:

Ndoo mbee ujilisi
na wino na qaratasi
moyoni nina hadithi
nimependa kukwambia.

Kwisakwe kutakarabu
Bismillahi kutubu
umtae na habibu
na sahabaze pamoya.
[Utendi wa Mwana Kupona 1917, 151]

Взяв перо и тетрадь
рядом с матерью сядь
и потрудись записать
Мои заветные мысли.

Восславим прежде всего
Бога с Пророком его
Ибо нет ничего
Прежде славы Господней.
(Здесь и далее перевод поэмы А. Эппеля)

В этом необычайно популярном и сегодня произведении интересным образом переплетены нормы традиционной общественной морали и морали мусульманской.

Wala sinene indiani
sifunue shiraani
mato angalia
tini na uso utie haya
[Utendi wa Mwana Kupona, 1917, 157]

Знай: сплетни и оговор
В гостях заводить позор
Держи опущенным взор
И будешь выглядеть скромной.

В исследовании 2013 г. «Тематический анализ утенди Мваны Купоны: суахили-исламская перспектива» восточноафриканские исследователи из Найробийского университета Тимамми Райя и Амри Салех сравнивают содержание поэмы с сурами Корана, убедительно доказывая неразрывную связь суахилийской традиции и догматов мусульманской веры, среди которых немалое место занимают правила поведения женщины в обществе, в том числе обществе мужа [Timammi Rayya, Swaleh Amiri 2013].

В 12-й *убети*, то есть в начале произведения (всего в *утенди* 102 строфы-*убети*) героиня напоминает о необходимости читать священные тексты:

La kwanda kamata dini
faradhi usiikhini
na suna ikimkini
ni wajibu kuitia...
[Utendi wa Mwana Kupona 1917, 153]

Во-первых, в вере тверда
Будь моя дочка всегда,

Не забывай никогда
Сунну, фарах и ваджибу...

К концу поэмы рассказчица традиционно призывает Господа не оставить ее дитя, завершается *утенди* классической концовкой, характерной для ранних образцов старосуахилийской литературы. Поэтесса начинает наставления с восхваления Аллаха и приветствий Пророку. В русле сугубо религиозного взгляда на брэнность человеческого бытия выглядит шестая *убети* поэмы:

Mwanadamu si kitu
na ulimwengu si wetu
walau hakuna mtu
ambao atasalia.
[Utendi wa Mwana Kupona 1917, 151]

Адамовы дети – прах.
Мир не в наших руках
И не бывало в веках,
Человека, живущего вечно.

Сравним с фрагментом из этико-дидактической *утенди* более раннего периода «Аль-Инкишафи» с похожим посылом:

huu ulimwengu uutakao
emale ni lipi upendeyao?
hauna dawamu hudumu nao
ukimilikishwa wautendaye?

Этот мир, что ты так любишь
Что привлекает в нем тебя?
Не вечен он, и ты не вечен в нем
Что бы ты сделал с ним, будь он тебе подвластен?

Типична для традиционной суахилийской поэмы и концовка *утенди* Мваны Купоны:

Na sababu ya kutunga
si shairi si malenga
nina kijana muinga
napenda kumuusia.
[Utendi wa Mwana Kupona 1917, 165]

Есть причина, что слагаю сие
Не поэт ведь я, не маленга,

Есть дитя у меня неразумное
Ее хочу научить.

Сравним с одной из последних строф со схожим посылом из более раннего «Утензи об Ираклии»:

si shairi si malenga
siyui sana kutunga
illa fumo wa yunga
mwenye nti kunambia

я не поэт не маленга
искусством слагать не владею
это правитель Пате
страны далекой поведал
(цит. по [Жуков 1997, 74]).

Поэма Мваны Купоны убедительно демонстрирует преобладание суахилийской жанровой поэтики. При этом следование традиции отнюдь не означает закоснелость жанра *утенди*, некую, возможно, кажущуюся статичность образов, мотивов и формул. Напротив, даже отбросив гендерную принадлежность автора, очевидно, что уже тот факт, что в отличие от ранних примеров этико-дидактических поэм, нравственно-этические установки которых вращались исключительно вокруг догм ислама, наставления Мваны Купоны выдержаны в духе синкретизма мусульманских догм и норм и правил поведения в традиционном восточноафриканском обществе. То, что Мвана Купона и ее дочь – представительницы восточноафриканского общества, не вызывает у читателя никаких сомнений. Именно эта, подчеркнута национальная черта, еще ярче проявится в *тенди* политико-социальной направленности, о чем было сказано выше. Неизменно важной для понимания специфики произведения представляется и фигура автора – поэтессы, представительницы суахилийской знати и супруги суахилийского шейха.

Со временем фигура суахилийского автора начинает проявляться все четче, и если в случае с поэтами первого поколения авторство вызывало вопросы, а фигура автора могла затеняться переводчиком или пересказчиком (как, например, в случае с известнейшим *утенди* «Сказание о Лионго Фумо» или упомянутым «Утенди о Хусейн ибн Али» неизвестного автора) – более важным представляется сказанное, то позднее, на втором и последующих этапах развития суахилийской поэзии автор с его специфической манерой письма выходят на передний план.

Современность и трансформация традиционного суахилийского стиха

В 1970-е гг. на суахилийской поэтической арене появляется группа молодых авторов, почувствовавших необходимость писать по-новому, причем не только в области формы. С их именами связано начало четвертого этапа в истории суахилийской поэзии, который продолжается по сей день. В настоящее время в суахилийской поэзии можно выделить три основных направления: 1) одни авторы пытаются сохранить традиционную форму; 2) представители второго направления выступают за развенчание старых норм и создание новой, модернистской поэзии; 3) третья группа авторов идет по пути постепенной модернизации, обновления традиционной поэзии, не отказываясь, тем не менее, полностью от канонического стихосложения.

Важно отметить, что после оглушительного успеха адаптации традиционных жанров к современной действительности в 1950-70-е гг., жанр *тенди* – крупной формы канонической версификации с его характерными формальными признаками – практически исчезает из репертуара суахилийских поэтов-традиционалистов, в то время как более поздний жанр городской литературы *машаири* продолжает жить и по сей день.

Жанр *тенди* продолжает интересоваться, пожалуй, лишь исследователей, использующих восьмисложный размер в целях демонстрации лингвистического эксперимента или языкового упражнения, при этом специфика жанровых тематик и стилистики оказываются утрачены, хотя и в текущем столетии в местных газетах можно найти присланные читателями сочинения в жанре *тенди*. В случае с профессиональными поэтами показательным представляется творчество танзанийцев Теобальда Мвунги и Саида Ахмеда Мохамеда, использующих в своем творчестве как традиционную, так и модернистскую, лишенную каких бы то ни было признаков канона, форму.

Так, стихотворение модерниста Мвунги «Поэзия земли» (*Shairi la udongoni*) из сборника «Сладкая горечь» (*Chungu tamu*, 1985) имеет все признаки *утенди*: автор сохраняет не только восьмисложный размер строфы, но и *вина* и отличный от нее *кикомо* (который, однако, не повторяется в данном стихотворении, как, впрочем, это часто бывает в поэзии традиционалистов XX в.):

8 слогов
'Me-ni-tu-nu-ku sha-i-ri,
Mi-mi na-o-na fa-ha-ri,
Sha-i-ri ta-mu na shwa-ri,
O-fi-si-ni 'ka-li-ku-ta...

Shairi hili mwana-na,
Linanikamata sa-na,

Lasema mambo ya ja-na,
Kwa sifa na shangili-o.
[Mvungi 1985, 36]

Заметим, что Мвунги использует форму не только жанра высокой поэзии *утенди*, но и более позднего городского жанра *машаури*, что не было характерно для классической суахилийской поэзии. Для ряда поэтов второй половины XX в. это обычное явление. Более того, Мвунги также пишет удачную стилизацию под народную притчу «Удав и наседка» (Chatu na Kuku) в форме *утенди*, где использует фольклорную стилистику: напевность, музыкальность стиха, специфика ритма, присущего сказовой манере (характеризующейся, в частности, использованием в отдельных случаях форманта *-ka-* в инфиксальной позиции) выдержаны на протяжении всего повествования.

Яркий пример трансформации суахилийского поэтического канона демонстрирует известный занзибарский писатель и литературовед Саид Ахмед Мохамед (р. 1947). В отличие от Мвунги, который преимущественно копирует традиционную форму (там, где решает ее использовать), Мохамед прибегает к ее «препарированию».

Так, в сборнике «Полнота жизни» (Kina cha Maisha, 1984) в стихотворении «Этот цвет!!» (Rangi hii!!) Мохамед трансформирует традиционный стих, сохраняя восьмислоговый размер с одинаковыми последними слогами в первой и третьей строках. Вторая же и четвертая строки – трехсложные повторы, не имеющие, кажется, ничего общего с классической формой старосуахилийской поэзии; более того, не сохраняется четырехстрочная строфа. Кроме того, налицо явный эксперимент с графикой стиха: разрыв строки, дважды повторяющийся рефрен, равномерно переходящий из одной строфы в другую, обыгрывание слов “ni” (“да”) и “si” (“нет”):

Hata iwe nywele zao katu hawajichunuwi
si mno
Pia yawe macho yao katu hawajiponfuwi
si mno
Mno ni rangi ya mwili
Ah, sasa n’metambua tatizo sio la rangi
ni mno
Tatizo ya hayo kuwa yalopita miaka mingi
ni mno
Mno si rangi ya mwili.

Даже если волосы как сажа
не важно
Если в глазах темнота
не беда



Дело в цвете тела...
Я понял дело не в цвете
вот что важно
Эта проблема с нами навеки
вот в чем беда
Дело не в цвете тела.
[Mohamed 1984, 35–36]

Внимательный читатель может заметить, что Мохамед занимается здесь трансформацией традиционного стиха: строфа условно состоит из пяти строк, пятая, а затем десятая строки почти дословно повторяются, формант «*li*» выполняет в стихотворении роль *кикомо*. Эту особенность формального приема Мохамеда можно увидеть и в других его произведениях.

В стихотворении «Где граница?» (*U wari mpaka?*) также чувствуется присутствие канона, отдаленное напоминание о традиции. Стихотворение, на первый взгляд, по форме сугубо современное, не имеющее ничего общего с нормами традиционной поэзии. Однако взглядевшись в стихотворение повнимательней, нетрудно обнаружить отдельные элементы канона, так как само стихотворение напоминает некую не то «отрезанную» от *шаури* часть, не то смешение двух основных традиционных суахилийских поэтических форм – *тенди* и *машаури*, так что рефрен «где граница?» становится похожим на второй *кипанде* строки (первый как будто нарочно утрачен, не случайно рефрен начинается со строчной буквы), который повторялся в смежных строфах классического *шаури* – отсюда необычность структуры строфы, состоящей из двух строк с нетрадиционным размером:

Ba-i-na ya ku-o-na na ku-to-o-na
u wari mpaka?
Ba-i-na la ma-a-na la li-so ma-a-na
u wari mpaka?

Между видеть и не видеть
где граница?
Между чепухой и смыслом
где граница?
[Mohamed 1984, 34]

Названную специфическую черту поэзии Мохамеда, которую также можно обозначить как *эксперимент с традиционной поэзией*, повсеместно встречаем в сборнике «Взгляд изнутри» (Jicho la ndani, 2002).

Любопытно стихотворение «Спор» (*Uteto*):

Sendi, sirudi sendi nimekita kwa hamasa
Tendi, baidi tendi kwa mbali ninazipasa

Fundi, shahidi fundi naviwiza vyao visa!
[Mohamed 2002, 116]

Здесь поэт словно упражняется в демонстрации различных вариаций традиционной рифмы или же сам хочет преподать урок традиционного стихосложения читателю. Это стихотворение-конструктор, одну из многочисленных разновидностей *утенди* – форму суахилийского стихосложения *укавафи*, основу которого составляет своеобразный столбец: в классическом *укавафи* их три. Однако здесь Мохамед к традиционному *укавафи* добавляет еще один столбец, каждая строка которого представляет собой классический восьмисложный *кипанде*, словом, автор «препарирует» традиционное стихотворение и, навсегда усвоив законы его построения, изобретает нечто новое. Повторимся, что в случае с трансформацией традиционного стиха Мохамедом говорить об использовании конкретной жанровой формы не вполне корректно. Если модернист Мвунги в своем обращении к традиции совершенно точно использует форму *утенди*, то Мохамед в своих экспериментах с традиционным суахилийским стихом занимается, скорее, своеобразным жанровым синтезом.

Стихи Мвунги и Мохамеда – отнюдь не единичные примеры «заигрывания» с традицией. Такой академический, исследовательский подход к собственно творчеству во многом объясняется тем, что суахилийские поэты (что в целом характерно для африканской писательской интеллигенции) – это зачастую литературоведы и лингвисты, исследователи фольклора, преподаватели языка и литературы. Их интерес к формальному аспекту творчества представляется закономерным в контексте профессионального исследовательского взгляда на литературное произведение.

Интерес к традиционной поэзии подкрепляется интересом исследователей, которые предпочитают изыскивать и изучать старинные памятники суахилийской литературы, свидетельством чего являются монографии нового поколения исследователей современной литературы на языке суахили (см., например: [Kanadaror, Ogechi, Vierke 2017]).

Заключение

История старейшего, одного из ключевых жанров суахилийской литературы – *утенди* – это, с одной стороны, история развития традиционной поэзии, а с другой – история многостадийной трансформации и адаптации традиционного стиха: от переложений заимствованных сюжетов через адаптацию заимствованной формы к собственной истории и современной действительности в период осознания авторами своей национальной идентичности, к финальной трансформации, знаменующей распадение суахилийского поэтического канона, с одной стороны, и возросший интерес к традиционной поэтике со стороны научного сообщества, с другой. Каждый из этих этапов знаменует специфическими опознавательными чертами, важнейшими из которых становится внедрение сугубо восточ-

ноафриканской «повестки» в сюжеты поэм *тенди* в XIX в. и замена религиозной составляющей на идеологическую в *тенди* первой половины XX в., которая в свою очередь во второй половине века сменилась на внешне-идеологическую, что было обусловлено все большим включением восточноафриканских авторов в общемировой литературный процесс. Этап же трансформации, демонстрирующей всплеск интереса к канонической суахилийской поэтике на лингвистическом уровне, представляется во многом обусловленным «усталостью» от длительного модернистского эксперимента в суахилийской литературе, начавшегося в середине 1970-х гг. Не менее важным стало то, что на каждом из этих значимых в историко-культурном отношении этапов традиция и канон проявляются за счет уникальной фигуры автора, особенно ярко заметной именно на этапе адаптации формально-стилистической составляющей к сугубо суахилийской действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Громов М.Д. Современная литература на языке суахили. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 318 с.
2. Жуков А.А. Суахили: язык и литература. СПб.: Издательство СПбГУ, 1997. 348 с.
3. Щеглов Ю.К. Литература на языке суахили // Современные литературы Африки. Восточная и Южная Африка. М.: Наука, 1974. С. 6–39.
4. Kezilahabi E. Kichomi. Dar es Salaam: Heinemann, 1974. 72 p.
5. Kandagor M., Ogechi N.O., Vierke C. Lugha na fasihi katika karne ya ishirini na moja: kwa heshima ya marehemu Profesa Naoma Luchera Shitemi. Eldoret, Eldoret, Kenya: Moi University Press, 2017. 418 p.
6. Mohamed S.A. Kina cha maisha. Nairobi: Longman Kenya Ltd., 1984. 64 p.
7. Mohamed S.A. Jicho la ndani. Nairobi: Longhorn Publishers, 2002. 176 p.
8. Mvungi T. Chungu tamu. Dar es Salaam: Tanzania Publishing House, 1985. 59 p.
9. Timami Rayya, Swaleh Amiri. A Thematic Analysis of Utendi wa Mwana Kupona: A Swahili/Islamic Perspective // Journal of Education and Practice. 2013. Vol. 4. No. 28. 2013. P. 8–15.
10. Utendi wa Mwana Kupona // Alice Werner. The Utendi of Mwana Kupona. Reprinted from the Harvard African Studies. Vol. 1. Cambridge, 1917. P. 147–181.
11. Vierke K. On the Poetics of the Utendi: A Critical Edition of the Nineteenth-Century Swahili Poem “Utendi wa Haudaji” together with a Stylistic Analysis. Zürich: Lit Verlag, 2011. 728 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Timami Rayya, Swaleh Amiri. A Thematic Analysis of Utendi wa Mwana Kupona: A Swahili/Islamic Perspective. *Journal of Education and Practice*, 2013, vol. 4, no. 28, pp. 8–15. (In English).



(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Shcheglov Yu.K. Literatura na yazyke suakhili [Literature in Swahili]. *Sovremennyye literatury Afriki. Vostochnaya i Yuzhnaya Afrika* [Modern African Literatures. East and South Africa]. Moscow, Nauka Publ., 1974, pp. 6–39. (In Russian).

(Monographs)

3. Gromov M.D. *Sovremennaya literatura na yazyke suakhili* [Modern Swahili literature]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004, 320 p. (In Russian).

4. Kandagor M., Ogechi N.O., Vierke C. *Lugha na fasihi katika karne ya ishirini na moja: kwa heshima ya marehemu Profesa Naoma Luchera Shitemi* [Language and Literature in the 21st Century: in Memory of the Deceased Professor Naoma Luchera Shitemi]. Eldoret, Kenya, Moi University Press, 2017. 418 p. (In Swahili).

5. Vierke K. *On the Poetics of the Utendi: A Critical Edition of the Nineteenth-Century Swahili Poem “Utendi wa Haudaji” together with a Stylistic Analysis*. Zürich, Lit Verlag, 2011. 728 p. (In English).

6. Zhukov A.A. *Suakhili: yazyk i literatura* [Swahili: Language and Literature]. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 1997, 348 p. (In Russian).

Фролова Наталья Сергеевна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литератур стран Азии и Африки. Научные интересы: литературы Тропической и Южной Африки на национальных языках, литературы Африки на языках суахили и английском.

E-mail: samaki@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7322-2478

Natalia S. Frolova, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology. Senior Researcher at the Department of Asian and African Literatures. Research interests: literatures of Tropical and South Africa in the African languages, African literature in English and Swahili.

E-mail: samaki@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7322-2478

КОМПАРАТИВИСТИКА
Comparative Studies

DOI 10.54770/20729316-2022-4-347

A.V. Markov (Moscow), S.E. Kamilova (Toshkent)

THE NARRATIVE ESSAY IN RUSSIAN AND UZBEK LITERATURE:
LYRO-EPIC VS LYRO-DRAMATIC

Abstract. The notions of the lyro-epic and lyro-dramatic principle in prose can serve both as genre generalizations or as an indication of the convergence of different traditions within national literature, as well as the specification of national literature at a point of crisis of the novel genre. During the unprecedented events of the collapse of the Soviet Union and the new wave of postcolonial pursuits in world culture, the short story becomes a site not only of narrative but also of genre experimentation: it captures an ever-changing modernity, with the clash of narratives, qualities of inner speech and temporalities forming new configurations of combining epic, lyrical and dramatic moments in each story. This article uses the example of works by Russian (Jan Goltzman, Sergei Soloukh, etc.) and Uzbek (Shukur Xolmirzaev, Isajon Sulton, Muhammad Sharif, Ulugbek Hamdam) prose writers to show how the development of the lyric and epic element in Russian literature corresponds to the development of the lyric and dramatic element in Uzbek literature. The Russian story is largely dominated by simple allegory, which makes it possible to reduce the complex experience of the past to a set of successive affects. In the Uzbek story, complex allegory dominates, determining the relationship of plot twists and traditional images. It is traced in detail how the work of complex allegory determines the position of the author and the hero, the system of identifications and reactualization of national heritage in the global postcolonial context. The question is raised about the connection of this distribution of genre patterns with the principles of the organization of social life as well as the understanding of the subject of the speech. In Russian literature this subject is a person from the intelligentsia, who inherits the advances of Russian classical literature in depicting the inner world and the challenges of the present. In Uzbek literature this subject is a modern person in the broad sense, who knows how to find a common language with different social groups and who draws on tradition as a source of this common language, rather than of certain emotional experiences.

Key words: post-Soviet literature; short story; poetics of the genre; postcolonial literature; lyro-epic; lyric-dramatic; Russian literature; Uzbek literature.



А.В. Марков (Москва), С.Э. Камилова (Ташкент)

Рассказ-этиюд в русской и узбекской литературе: лиро-эпическое vs лиро-драматическое

Аннотация. Понятия лиро-эпического и лиро-драматического начала в прозе могут служить как жанровым обобщениям или указанию на конвергенцию различных традиций внутри национальной литературы, так и спецификации национальных литератур в период кризиса жанра романа. В период небывалых событий распада СССР и новой волны постколониальных поисков в мировой культуре рассказ становится местом не только повествовательных, но и жанровых экспериментов: он фиксирует постоянно меняющуюся современность, при этом столкновение нарративов, качеств внутренней речи и темпоральностей образует в каждом рассказе новые конфигурации сочетания эпического, лирического и драматического моментов. В данной статье на примере произведений русских (Ян Гольцман, Сергей Солоух и др.) и узбекских (Шукур Холмирзаев, Исажон Султон, Мухаммад Шариф, Улугбек Хамдам) прозаиков показывается, как развитию лиро-эпического элемента в русской литературе соответствует развитие лиро-драматического элемента в узбекской литературе. В русском рассказе доминирует простая аллегория, позволяющая свести сложный опыт прошлого к набору сменяющих друг друга аффектов. В узбекском рассказе доминирует сложная аллегория, определяющая отношение сюжетных поворотов и традиционных образов. Подробно прослеживается, как работа сложной аллегории определяет позицию автора и героя, систему отождествлений и реактуализации национального наследия в мировом постколониальном контексте. Ставится вопрос о связи такого распределения жанровых паттернов с принципами организации общественной жизни и пониманием субъекта высказывания. В русской литературе таким субъектом оказывается интеллигент, наследующий достижениям русской классической литературы в изображении внутреннего мира и вызовов современности, в узбекской литературе – современный человек в широком смысле, умеющий находить общий язык с различными социальными группами и опирающийся на традицию как на источник этого общего языка, а не отдельных эмоциональных переживаний.

Ключевые слова: постсоветская литература; рассказ; поэтика жанра; постколониальная литература; лиро-эпическое; лиро-драматическое; русская литература; узбекская литература.

Introduction

The short story was in the 19th century reportage, connected with the social framework of the press of the time. Allegorism, parable, in other words, the constructive use not only of “eternal images” but also of “eternal genres” was a feature of the novel [Войцкая 2003]. In the 20th century, the blurring of the boundaries of the novel and the crisis of regular verse led to the assertion of the norm of the essay as a public performance, which can also determine the public and thus the social sound of closely related forms of prose, such as the short



story. In this paper, we examine how the short story became, after the collapse of the USSR, a form of lyrical utterance that overcomes the crisis of the subject of this time. The need to construct multiple cultural subjects and the resulting gaps between the memories and feelings of different characters in the story demanded a reform of the genre. This article explores why, despite the commonality of both the Soviet literary tradition, the genre palette, and the understanding of the essence of lyricism and drama formed by Soviet literary scholarship, the reassembly of the Russian and Uzbek story as a socially significant statement occurred differently and led to divergent results, with the victory of the dramatic element in Uzbek literature.

Materials and methods

The material served as Russian stories published in the central literary journals of Russia, as well as Uzbek stories presented in the textbook [Камилова 2013].

Methods of studying the lyro-epic and lyro-dramatic principle in Uzbek literature and other literatures of similar development have already been elaborated. The works [Askarova 2021; Ruziyeva, Lobar 2021; Sayimbetov 2021; Tukhsanov 2020] show that the lyro-epic in Uzbek literature is associated with special procedures of reflection, including allegory and interpretation, which allows including the personalization of inner speech, making it part of interaction in the material world. The works [Ayimbetova 2021; Kurbanova 2021] prove that the lyro-dramatic is associated with the specifics of the assimilation of dialects and ways of speech, with the reassembly of the characters’ social positions and ways of knowledge about the world around them. The lyro-dramatic in this sense generates a postcolonial situation where an *authoritative narrator* is indispensable, but it is necessary to explain how the dialects created by tradition and culture are combined with the procedures of self-identification of each protagonist. This paper draws fully on these findings, but considers material that has been left out of the focus of these works.

Results

We define the *short story-etude* (Russ.: рассказ-этиюд, sketch) as a continuation of the tradition of Soviet lyrical prose of the 1960s and 1980s. In this prose, fractional personal impressions are linked together into a certain whole, but this whole owes not to general ideas about harmony, but to self-expression, which enables one to move easily from a genre scene to a portrait or a landscape. The present-day continuation of this tradition in Russia is no longer connected to self-expression, but to the realization and filling of the gap between the epic and lyrical organization of the narrative, to the search for an alternative to the routine genre forms, if only through the gesture of their negation. Such is the case of Russian prose writer Yaroslav Goltzman’s cycle of stories and sketches (with a subtitle: *этиюды*) *It feels, it shines, it flickers* [Чудится, светит, мер-



цаем], in which a flow of sensory impressions is composed, but memories are presented in an epic key. This connection results in a simple allegorization of life and death, with *the allegorical* in the gap between the lyrical and the epic:

...It was past midnight, when the birch fire had darkened and turned to ash, the fragile layer of which rounded the outlines of the embers, and I, sinking into a nap, remembered the glowing crust, the thick shadows in the snow, the little mouse. I thought: “Here we are, squeezed by circumstances, driven by fate, running, running, running in our deep rut. Running, until we hide in the darkness.

Уже за полночь, когда березовый жар в печи потемнел, подернулся пеплом, хрупкий слой которого округлял очертания углей, я, погружаясь в дремоту, припомнил сияющий наст, густые тени на снегу, мышонка. Подумалось: “Вот и мы, стиснутые обстоятельствами, гонимые судьбой, бежим, бежим, бежим по своей глубокой колее. Бежим, куда не скроемся во тьму [Гольцман 1995, 75].

M. Tarkovsky’s story *Frozen Time*, M. Vishnevetskaya’s story *T.I.N. (Garden Experience)*, and M. Butov’s story *In the Quarry* are constructed in a similar way. The action dissolves in a flow of associations, digressions placed inside a specific organization of the narrator’s speech, which is picked up by the lyrical flux. The transition to the epic setting then proves to be a rupture, as an introduction of subjectivity not only of another person, but of any other element, which can also recall that behind this inner speech there is also an epic construction.

If the invention of such a lyric-epic tradition in Russian literature occurred in the 1990s, in Uzbek literature it belongs to the turn of the 20th and 21st centuries. For example, in the story *Xorazm, jonginam* (Dear to my heart, Khorezm) by the Uzbek writer Shukur Xolmirzaev, the main action is interspersed with personal memories, experiences, impressions and lyrical digressions, while the epic seriousness allows us to generalize the ways of expressing impressions and to subordinate them again to a single idea. But while the Russian story retains the lyro-epic identity of the genre, the Uzbek story also allows for lyro-dramatism due to the intensity of impressions and sketches, as Isajon Sul-ton’s story *Bowl on Water*. Elegiac mood and dramatization of nuanced sensual experiences allows one to construct an image of the homeland as both a source of lyro-epic synthesis and a place of lyro-dramatic experience of a larger time of history. For this more complex genre synthesis over gaps, the author uses a more complex allegory: the homeland is identified with the Beloved, and the foreign land with the Sea, which is quite in keeping with lyrical imagery, but above these two allegories a third allegory, accompanied by a quote from Jalaladdin Rumi, a boat on the Sea as a human destiny, as the Element with which to reckon:

...the bowl does not sail as it pleases, but according to the will of the water element... two people in a boat, which is whirled like a straw among the raging waves, beckons the Fatherland. Passionate desires and dreams of only meeting Her. My beloved, you are the delight of my soul... I feel with all my being an unbreakable bond with my Beloved, and if she does not exist, I have no choice but to perish in this abyss [Камилова 2012, 258].



Such a complex allegory is supported by traditional poetic techniques, such as the refrain: the phrase is repeated several times: “The waves are splashing and beating against the boat.” This gives us an almost musical thrill, while the realistic plasticity of the writing, in contrast to the lyrical, almost watercolor-like Fargana landscape, intensifies the dramatic experience as a constant encounter with the unexpected.

We propose to call such a story not a sketch-story, but a story-reflection, which includes different levels of identification (people, nation, country), as differentiating the life of an individual and requiring recognition of the significance of also unpredictable situations. But the Uzbek and the Russian short story-etude can converge on other parameters, such as the fuzziness of the plot, the absence of a fable outcome, the abundance of lyrical digressions, the open subjective perception of the author, which inevitably includes an evaluative element, the autonomy of feeling and seeing the world, and the openness and transparency of the author’s standpoint. Only in an Uzbek story does this independence, openness and transparency of position serve the purpose of civic and national identification.

A separate kind of story-etude is a dialogue between the World of Childhood and the Text. Here the reader and the hero narrator are simultaneously drawn into unraveling events, situations, and memories. The composition is further complicated to confirm the irreversibility of change, to see the harmony of the former life, and at the same time the game is introduced, motivating the change of lyrical pictures, and thus not only the epic but also the philosophical measurement of the story. In S. In Soloukh’s story *Metamorphosis*, this game becomes “to make an elephant out of a fly,” [Latin: *Elephantum e musca*, Russian: *из мухи слона*, to make mountains out of molehills] i.e. to turn, changing one letter at a time, the 4-letter word *mukha* “fly” into the 4-letter word *slon* “elephant,” thereby showing the identity of the most integral and the most unexpected.

In this story, the world of childhood in its many manifestations, fragmented into separate sounds, colors, sensations, becomes an independent subject of depiction. The narrative is built on the multidimensionality of the author’s perception of life and his own childhood memories, and the composition is subordinated to three parties of wordplay, according to the key years of the character’s accelerated maturation. Each part of the story, which has its own mood, syllable and set of expressive techniques; these are the periods of the hero’s growing up, they are divided by time frames: 1966 – childhood, 1970 – adolescence, 1972 – youth.

In the first part the word *mig* “moment” in six moves turns into the word *cas* “hour”, thereby acting as a complicated but unambiguous allegory of time, a happy time when the main character Lesha Kuleshov was in harmony with himself and the outside world. The narrative is told in the first person, the world is presented through the prism of a nine-year-old child’s perception, where prerequisites of identification, but not identification itself, are shown, the plot is reduced to a retrospective, expressed in one-word phrases:



A short and happy moment when everyone is asleep. The whole world. Except for the birds, the dogs, and Grandpa <...> Yut and Bulwark. Everything you need in old magazines. The black and white pages smell of summer. Ants. The attic and the roof [Солоух 2003, 109].

In the second part, larger in volume, the “fly” turns into the “elephant” in nine moves. This is no longer a retrospective of fragments, but a change of episodes, which involves reflection, putting together a jigsaw puzzle of associative modes. The allegory, which is elegiac in mood, is replaced by the bitterness of adolescent experiences, given through the eyes of the rival protagonist Igor Toporkov and the girl Muza Tarasyan. The change of narrator made it possible to convey the subtlety of moods and the nuances of feelings of adolescents. Allegory here becomes affirming and offensive, for example, the final word “elephant” reminds the hero of the imperfection of his body. In this way, play simply belongs to others, and growing up is revealed through the fact that the hero ceases to be interested in childhood games, like playing with a fly, but is only interested in how he looks from the perspective of others. This is how the identification of his own self with his own irreversible self is created.

In the third part, the word *god* “year” turns into the word *vek* “century” in seven moves. But here time becomes no longer a time of subjective experience, but a time of narrative, which is imbued with the vitality of adventure. In this case, all adventures are connected with the house, but the house at the end is sold by the parents, and thus there is a complex allegory of parting with childhood and adolescence, it is also parting with the past, it is finding the present self. Thus nostalgia, longing, shame, and growing up converge within a single allegory, pointing to a gap. Not only does the house no longer exist as property, but memories are lost, as when one loses the game.

The system of allegories allows the author to solve a double task: to show the gradual expansion of the hero’s experience, but at the same time, distancing himself from the modes of perception of adulthood, to show the agile mind of the child in his defenseless truthfulness. The allegories allow the author to take a detached stance, looking at growing up from inside and outside, and so show that each new experience of growing up is quite identical for this hero, despite *the metamorphoses* declared in the title; after all, Ovid’s homonymous poem talks about preserving identity for moral purposes, not about its destruction while altering external form and modes of emotional relation to memories.

The closest we come to this complex allegorical understanding of childhood as a precursor to both adult states and reflective identifications of the unity of one’s self is the story *Kuldirgich*, by the Uzbek writer Muhammad Sharif. But here again we will see both similarities and differences between Russian literature as one of Western literature and Uzbek literature as literature of the Central Asian experience. In the Russian story, childhood is reconstructed with the help of associative threads, smells, sounds, and colors, which bring it closer to the original idea of childhood experience, that is, the reconstruction of childhood turns out to be lyro-epic. And the reconstruction of childhood in Sharif’s story is lyro-dramatic. Instead of pleasant associations, a system of ruptures is given,



those brief moments in life when the disease (diabetes) recedes, and the hero seems to fall into the chaos of unexplored sensations, into the elements, like the element of the Sea in the story by Sul-ton.

And I woke up in the morning and ran. Climbing up the mountainside, I kept running and running. Everything rustled and crackled beneath my feet, I picked wormwood, ran, jumped over a tumbleweed, ran, my feet were scratched by camel thorns... I was always running. Then I ran faster than the wind, like a whirlwind flying [Камилова 2013, 84].

The hero identifies through the great imaginary, which turns out to be a pattern of unpredictable development of all subsequent associations.

Sharif constructs an associative series of happy moments: “mole – dimples on cheeks – game – wind” and the associative series of the period of aggravation of the disease: “ant – ant – lion – helplessness – pain – coma.” But unlike Soloukh, these associative series are not related to the perception of the hero from the other or the discovery of his being in time, but only to participation in the life as a great allegory, in which there is an Element that makes some mighty and others helpless. Again, as with Sul-ton, dissolution in the Element does not prevent the articulation of desire, but no longer in the form of transgressive love for the fatherland, but in the form of jokes and serious reflections of a terminally ill child. Thus, while affirming childhood as the best period of life, the writer simultaneously recognizes even the most tragic events as part of this experience of the early years of life as the spiritual homeland of the soul. Also, this story is based on the identity of the hero to his place, with the only difference that the place of childhood is unstable, it has both the comic and the tragic, but it proves from the contrary the stability of the places of adults.

This principle of lyro-dramatism as corresponding to the spiritual and social experience of Central Asia can also be illustrated in many other Uzbek stories. Thus, in the story of the Uzbek writer Ulugbek Hamdam *The River of My Soul* [Камилова 2013, 232] shows the hero-narrator suddenly escaping from a closed and programmed circle of life brings a thousand misfortunes upon his head. He is attacked on all sides by the eternal guardians of the order of measured life: Duty, Responsibility, Obligation, Prohibition, Law, etc., preventing the hero from remembering his true self. The story captures the easily recognizable type of contemporary with the American dream, with a set of responsibilities of a successful man with a daily to-do list, with a clear program for the future, with a passion for comfort and the iron psychology of the new Shtolz (Goncharov’s *Oblomov*). It is only in the dream, which here becomes The Element, that the hero realizes that he lives in an imaginary world and feels a wild urge for freedom. Hamdam understands freedom as liberation from humanly fabricated conventions and the desire to experience the eternal, real world, which turns out to be the hero’s only spiritual homeland.



Discussion

So, the difference between the ways of the Russian and Uzbek story is determined not by the aesthetic or genre preferences of the authors, but by the work of allegory. The treatment of the past in Russian storytelling requires simple allegory, which permits communication to be maintained in the language of culture that emerged back in the Soviet era, and to be invested with existential meanings through the self-determination of the narrator. The collapse of the USSR and the postcolonial situation undermined, but did not destroy, the position of the narrator here. And the Uzbek narrative requires a complex allegory that connects the present with the distant past and explains how it is possible for a subject who is about to die, but who has become an integral part of Uzbek society with the established distribution of professional responsibilities. The professionalization of speech also occurs here: the hero grows up not because he faces a new experience, as in the Russian story, but because his speech becomes adult, lyrical, while after his death the other characters and the narrator become full participants in the further life drama, which reflects the postcolonial world situation.

The genre of the story-etude in the Uzbek version turns out to be a reflection that generates different levels of national identification, with complex allegory indicating the grasping of the national ideal and directly producing it. Whereas in Russian stories patriotism is built into the comprehension of a complex historical path, in Uzbek prose it serves to establish a stable subject: Fatherland appears to be a model subject, from which and in whose relation other configurations of contemporary experience can be derived.

Of course, this is the overcoming of the didactic and pathetic attitude to the patriotic theme in Soviet Russian and Soviet Uzbek narratives, together with the revival of that notion of the place of the subject among other subjects, the distribution of fates and actions among all people in the nation, where everyone is assigned his own occupation in life and his own set of future events, which is characteristic of nation-building in Central Asian literature, distinguishing it from Western literature, including Russian, where the hero constantly overcomes his or her limits to become not the same.

REFERENCES (RUSSIAN)

ИСТОЧНИКИ

1. Гольцман Я. Чудится, светит, мерцает... Этюды // Новый мир. 1995. № 12. С. 71–85.
2. Река души моей: Сборник современных узбекских рассказов / ред., сост. С. Камилова. Ташкент: Изд-во «Адиб», 2012. 312 с.
3. Солоух С. Метаморфозы // Знамя. 2003. № 12. С. 108–112.



ЛИТЕРАТУРА

1. Войцкая И. Дерево и царство: о поэтике богословия. Минск: Новые мехи, 2003. 164 с.
2. Askarova M. Homil Yakubov's Views on Oybek Lyrics // *ACADEMICIA: An International Multidisciplinary Research Journal*. 2021. Vol. 11. № 3. P. 2412–2415.
3. Ayimbetova Z. Types of assimilation and artistic function of simple folklorisms in I. Yusupov's lyrics // *Berlin Studies Transnational Journal of Science and Humanities*. 2021. Vol. 1. № 1.5. P. 159–168.
4. Kurbanova O.B. Critical skills of Ibrahim Gafurov // *Scientific reports of Bukhara State University*. 2021. Vol. 5. No. 56. P. 131–143.
5. Ruziyeva M.Y., Lobar S. Lyro-epic Literary Fairy Tales in Uzbek Children's Literature // *Middle European Scientific Bulletin*. 2021. Vol. 11. P. 417–425.
6. Sayimbetov Sh.U. Lyro-Epic Description in Karakalpak Poems (on the Example of the Poem Confession by G. Seytnazarov) // *Theoretical & Applied Science*. 2021. No. 12(104). P. 966–968.
7. Tukhsanov O.R. Djamal Kamal is an Experienced Translator // *Theoretical & Applied Science*. 2020. No. 4(84). P. 950–956.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Askarova M. Homil Yakubov's Views on Oybek Lyrics. *ACADEMICIA: An International Multidisciplinary Research Journal*, 2021, vol. 11, no. 3, pp. 2412–2415. (In English).
2. Ayimbetova Z. Types of Assimilation and Artistic Function of Simple Folklorisms in I. Yusupov's Lyrics. *Berlin Studies Transnational Journal of Science and Humanities*, 2021, vol. 1, no. 1.5, pp. 159–168. (In English).
3. Kurbanova O.B. Critical Skills of Ibrahim Gafurov. *Scientific reports of Bukhara State University*, 2021, vol. 5, no. 56, pp. 131–143. (In English).
4. Ruziyeva M.Y., Lobar S. Lyro-Epic Literary Fairy Tales in Uzbek Children's Literature. *Middle European Scientific Bulletin*, 2021, vol. 11, pp. 417–425. (In English).
5. Sayimbetov Sh.U. Lyro-epic Description in Karakalpak Poems (on the Example of the Poem Confession by G. Seytnazarov). *Theoretical & Applied Science*, 2021, no. 12(104), pp. 966–968. (In English).
6. Tukhsanov K.R. Djamal Kamal is an Experienced Translator. *Theoretical & Applied Science*, 2020, no. 4(84), pp. 950–956. (In English).

(Monographs)

7. Voytskaya I. *Derevo i tsarstvo: o poetike bogosloviya* [Tree and Kingdom: About the Poetics of Theology]. Minsk, Novyye Mekhi Publ., 2003. 164 p. (in Russian)

Марков Александр Викторович, Российский государственный гуманитарный университет.



Доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства РГГУ. Научные интересы: теория литературы и искусства.

E-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Камилова Саодат Эргашевна, Национальный университет Узбекистана.

Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: современная русская литература, современная узбекская литература.

E-mail: ksaodate@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7542-3970

Alexander V. Markov, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, RSUH. Research interests: theory of literature and art.

E-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Saodat E. Kamilova, National University of Uzbekistan.

Doctor of Philology, professor. Research interests: modern Russian literature, modern Uzbek literature.

E-mail: ksaodate@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7542-3970

РЕЧЕВЫЕ ПРАКТИКИ

Speech Practices

DOI 10.54770/20729316-2022-4-357

Е.А. Попова, О.С. Шурупова (Липецк)

ОБРАЗ АФРИКИ В РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ

Аннотация. В настоящее время внимание ученых привлекает изучение русской лингвокультуры, в частности, актуальной темой исследования является восприятие русским языковым сознанием топонимов, представляющих собой названия других стран и континентов. Целью данной статьи было исследование особенностей образа Африки в русской лингвокультуре на основе как анализа фразеологизмов и текстов русской литературы, так и анкетирования современных носителей языка. В ходе исследования были выявлены ключевые особенности современного восприятия Африки русским языковым сознанием. Сделаны выводы, что для русской лингвокультуры в целом характерно восприятие Африки как чужого и во многом чуждого русскому человеку пространства. Ассоциативное поле «Африка» включает реакции «жара», «пустыня», «бедность», а также ассоциации, связанные с экзотическими растениями и животными, прежде всего жирафами. В языковом сознании русского человека образ Африки, как показало анкетирование, в наибольшей степени связан с Египтом. Сопоставление данных о восприятии Африки, взятых из работ отечественных ученых прошлых лет, и данные анкетирования не во всем совпадают. Так, в 2022 году респонденты привели не только сходные, но и иные реакции, нежели в более ранних работах. Исследование показало, что многие современные носители русской лингвокультуры не проявляют к Африке глубокого интереса, однако, в целом, их отношение к Африке положительно. Полученные результаты имеют определенную теоретическую ценность (поскольку позволяют сделать выводы об изменениях, которые претерпел образ Африки в русской лингвокультуре за последние годы) и практическую значимость, так как дают возможность прогнозировать дальнейшие изменения в восприятии данного топонима.

Ключевые слова: Африка; русская лингвокультура; фразеологизмы; произведение русских писателей; анкетирование; восприятие Африки; ассоциативное поле.

Е.А. Popova, O.S. Shurupova (Lipetsk)

The Image of Africa in Russian Linguistic Culture

Abstract. At present, the attention of researches is attracted by the study of Russian linguistic culture, in particular, the actual topic of the study is the perception of toponyms, which are the names of different countries and continents, by the Russian lin-



guistic consciousness. The purpose of this article was to study the features of the image of Africa in Russian linguistic culture based on both the analysis of Russian idioms and literature texts as well as the survey of modern native speakers. The study revealed the key features of the modern perception of Africa by the Russian linguistic consciousness. It is concluded that the Russian linguistic culture as a whole is characterized by the perception of Africa as alien and in many ways alien to the Russian people. The associative field "Africa" includes the reactions "heat", "desert", "poverty", as well as associations connected with exotic plants and animals, primarily giraffes. In the linguistic consciousness of a Russian person, the image of Africa, as the survey showed, is most associated with Egypt. Comparison of data on the perception of Africa, taken from the works of the Russian scientists of past years, and the survey data do not coincide in everything. So, in 2022 the respondents cited not only similar, but also different reactions than in earlier works. The study showed that many modern carriers of linguistic culture do not show deep interest in Africa, however, in general, their attitude towards Africa is positive. The results obtained have a certain theoretical value (since they allow us to draw conclusions about the changes that the image of Africa in Russian linguistic culture has undergone in recent years), and practical significance, since they make it possible to predict further changes in the perception of this toponym.

Key words: Africa; Russian linguistic culture; idioms; works by Russian writers; questioning; perception of Africa; associative field.

Современная наука о языке активно изучает, как преломляются в русском языковом сознании различные топонимы, представляющие собой названия как российских, так и зарубежных географических объектов. Достаточно много исследований посвящено тому, какое отражение получили в отечественной литературе не только русские, но и европейские города: Москва, Петербург, провинциальные города России (Пермь, Липецк, Воронеж, Тула и др.), а также крупнейшие культурные центры Европы – Венеция, Лондон, Париж, Прага, Рим, Флоренция. Однако большинство работ, связанных с исследованием данной проблемы, касается либо российских, либо европейских географических пространств. Так, до сих пор в отечественной филологии появлялись лишь разрозненные работы, посвященные топонимам и этнонимам, связанным с Азией и Африкой. Так, африканской темы в произведениях русских авторов касаются Ф.В. Кувшинов [Кувшинов 2015] и К.К. Павлович [Павлович 2015]. Можно отметить, что за последние два десятилетия были защищены две диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, однако обе написаны африканскими авторами, обучавшимися в России. Работа Уде Фрайдэй Эменка «Образ Африки в русском языковом сознании» (Волгоград, 2008) [Уде Фрайдэй Эменка 2008] посвящена функционированию в русской речи африканизмов. Майга Абубакар Абдулвахиду в работе «Африка во французских и русских травелогах (А. Жид и Н. Гумилев)» (Санкт-Петербург, 2016) [Майга Абубакар Абдулвахиду 2016] сопоставляет образы Африки в русских и французских текстах. Думается, необходимо вновь обратиться к образу Африки в русской лингвокультуре и сопоставить особенности



представлений об этом континенте, получивших отражение в текстах отечественной литературы, которые были созданы в прошлых столетиях, и связанные с Африкой стереотипы, разделяемые современной молодежью.

Большая часть текстов, посвященных Африке, была создана писателями, которым удалось побывать на этом континенте. Так, Африка упоминается в произведении И.А. Гончарова «Фрегат "Паллада"», созданном на основе путевых заметок И.А. Гончарова, написанных во время путешествия, в ходе которого писателю удалось посетить Африку. Как подчеркивает К.К. Павлович, «Африка, включенная в систему гончаровской "вселенной", предстает как модель младенческого состояния человеческого общества, далекого от цивилизации» [Павлович 2015, 248]. Писатель сочувственно изображает жителей Африки, которые нередко напоминают ему русских крестьян. Пейзажи Африки представляются И.А. Гончарову «печальными, скудными, голыми, опаленными» [цит. по: Павлович 2015, 257], то есть он далек от идеализации этих краев. Хотя, казалось бы, в XIX в. Африка могла стать для русской лингвокультуры той же «землей обетованной», тем же волшебным, свободным краем, который русские поэты-романтики искали в Крыму, на Кавказе и в Италии, она оставалась «далеким от России континентом, не оказывающим большого воздействия на повседневную жизнь россиян, но существующим в языковом сознании русских как обобщенный образ» [Уде Фрайдэй Эменка 2008, 7]. Хотя в поэзии А.С. Пушкина бегло упоминается Африка, куда лирический герой жаждет удалиться, чтобы там «вздыхать о сумрачной России» [Пушкин 1976, 26] («Евгений Онегин»), уже в этом произведении она воспринимается не как желанное место, а, скорее, как бесконечно далекий от России локус, где человек неминуемо будет тосковать. По мнению Ф.В. Кувшинова, «дело здесь даже не в том, что Африканский континент не входил в сферу политических интересов и амбиций России: просто Африка была слишком далека и недоступна большинству русских людей вообще и писателей, в частности» [Кувшинов 2015, 46].

В XX столетии образы Африки появляются в целом ряде произведений, авторами которых являются А.Т. Аверченко, И.А. Бунин, К.К. Вагинов, А.М. Горький, Н.С. Гумилев, Е.И. Замятин, Ф. Сологуб, К.И. Чуковский и др. Эти тексты отражают двойственные представления об Африке. С одной стороны, ее, вслед за И.А. Гончаровым, воспринимают как дикое, жаркое, некомфортное место. Так, сказки К.И. Чуковского «Айболит», «Бармалей» и «Крокодил» пронизаны отношением к Африке как к крайне опасному месту, куда ни в коем случае не стоит отправляться детям. Сходный образ Африки, дикой и опасной, появляется в поэзии И.А. Бунина, в которой Египет предстает как место, где особенно остро ощущается «темь веков» [Бунин 1987, 226]. Так, в стихотворении «Луна и Нил. По берегу, к пещерам...» поэт описывает страшную иссохшую мумию «царя дикарей» [Бунин 1987, 405], который жил пять тысячелетий назад. Нил в свете луны все тот же, что был много веков тому назад, и в то же время здесь царствует смерть.



С другой стороны, Африка начинает представляться таинственным краем, который упоминается в Библии и в котором особенно остро ощущается присутствие Бога. По замечанию А. Беловой, «Африка Гумилева – это и божественная земля, отражение рая, с глубокими христианскими традициями, и магическая, непонятная, колдовская страна» [Белова 2019]. Подобное восприятие отчасти находит отражение и в посвященных Африке произведениях К.И. Чуковского. По наблюдениям Ф.В. Кувшинова, символизирующие Африку персонажи сказки К.И. Чуковского «Доктор Айболит», «крокодил и обезьяна, оставленные доктором в своей родной Африке, убегают обратно к доктору, таким образом не только подтверждая миф о превосходстве СССР над другими странами и континентами, но и устанавливая связь между раем – домом Айболита, и раем – африканским заповедником... Африканский потерянный рай обретается в родной “сумрачной России”» [Кувшинов 2016, 204]. Такое восприятие Африки вполне соответствует песне М.В. Исаковского «Летят перелетные птицы»: «А я остаюсь с тобою, / Родная навеки страна! / Не нужен мне берег турецкий, / И Африка мне не нужна» [Исаковский 1968, 177]. Африка представляется русскому языковому сознанию чужим и во многом чуждым пространством, которое отличается от родной России коренным образом.

О таком месте Африки в русской лингвокультуре говорят и данные, связанные с анализом отечественной фразеологии. Так, топоним «Африка» входит в состав жаргонной шутиливой поговорки «... и в Африке ...», используемой, когда хотят сказать «об устойчивых, неизменных качествах, свойствах, достоинствах кого-чего-л.» [Елистратов 2000, 174]. Согласно логике этой поговорки, которая строится по модели «X (личное местоимение 3-го лица) и в Африке X» («Дети (они) и в Африке дети»), в Африке все не так, как в обычном мире, и если что-то сохраняет свои свойства даже в Африке, то они поистине неизменны. Другие русские фразеологизмы, касающиеся африканской темы, связаны исключительно с Египтом: «египетская тьма», «египетский плен», «египетский труд», «египетские казни» и т.д. Многие из них, за исключением фразеологизма «египетский суд», связанного с представлениями древних египтян-язычников о посмертном суде, имеют библейское происхождение и относятся к египетскому плену евреев, которые были освобождены пророком Моисеем. Египетская тьма, которую Моисей наслал на египтян, особенно беспросветна, египетские плен и казни «жестокие, невыносимые» [Михельсон 1994, 280], а «египетский труд» особенно тяжок (данный фразеологизм, возможно, содержит намек как на тяжкий труд евреев в египетском плену, так и на изнурительное сооружение гигантских пирамид). Пространство Африки ассоциируется в отечественной фразеологии с особенной интенсивностью негативных переживаний.

Таким образом, как в произведениях русской литературы, так и во фразеологии получили отражение представления об Африке как о месте, где человека ожидают сильные и не всегда приятные ощущения. Русская литература создает представление об Африке как о загадочном крае, где



с особенной остротой ощущается и присутствие Бога, когда-то, в древности, разместившего здесь Эдем – земной рай, и опасность, которая почти всегда угрожает человеку, прибывшему в край хищных зверей и дикарей. Герой русских текстов никогда не мечтает поселиться в Африке и, пребывая в ее пределах, испытывает смешанные чувства восхищения, страха и тоски.

Интересным представляется сопоставить этот образ с образом Африки, характерным для современной отечественной лингвокультуры. Чтобы исследовать свойственное нашим современникам восприятие данного локуса, мы провели анкетирование молодых носителей русского языка, в котором на протяжении октября 2022 г. приняли участие 294 студента различных направлений и профилей подготовки Липецкого государственного педагогического университета имени П.П. Семенова-Тян-Шанского и Липецкого филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. Так, респонденты должны были назвать слова, которые возникают в их сознании при упоминании топонима «Африка». Наиболее частотной оказалась реакция «жара» (133 раза) – помимо этого, в ряде анкет респонденты привели реакцию «жарко» (15 раз). Второе место заняла реакция «пустыня» (109 раз). В ассоциативное поле, связанное с Африкой, входит слово «бедность» (50 раз). Наконец, достаточно часто встречалась реакция «песок» (47 раз). Частотными были и ассоциации, связанные с экзотическими животными: «жираф» (68 раз), «слон» (42 раза), «лев» (27 раз), «крокодил» (12 раз), «носорог» (4 раза). С животным миром Африки были связаны и одиночные ассоциации «антилопа», «бегемот», «верблюд», «зебра», «обезьяны», «тараканы». Африка предстает в современной русской лингвокультуре как засушливое, пустынное, покрытое песком место, населенное экзотическими животными, прежде всего жирафами. Интересно, что среди ассоциаций отсутствовали связанные с опасными для человека мухой цеце и змеями. Среди частотных «растительных» ассоциаций можно отметить упоминания «бананов» (58 раз), «пальм» (40 раз), «баобабов» (12 раз), «кокосов» (8 раз), а также «кактусов» (9 раз), «эвкалиптов» (2 раза). Интересно, что кактусы, представляющие собой растения, завезенные в Африку из Америки, воспринимаются некоторыми носителями русского языка как растения, вполне свойственные этому континенту. Респонденты, в ответах которых встречалась эта реакция, неизменно указывали ассоциации, связанные с «пустыней» или «песком». По-видимому, в их сознании африканская пустыня непременно может похвастаться кактусами, которые высятся среди бескрайних песчаных просторов.

Уде Фрайдэй Эменка утверждает, что к наиболее частотным ассоциациям с топонимом «Африка» в 2008 г. относилась реакция «темнокожие / чернокожие / негры». Однако в подвергнутых нами анализу анкетах данные ассоциации были далеко не самыми частотными: слово «негры» встретилось нам всего 9 раз, слово «чернокожие» – 2 раза. Это опровергает данные «Русского ассоциативного словаря», согласно которому ре-



акция «негры» на стимул «Африка» является одной из наиболее частотных, наравне с реакцией «жара» [Русский ассоциативный словарь 2002, 41]. Следует отметить, что слова «Африка» и «жара» в русском языковом сознании могут рассматриваться как синонимы, о чем свидетельствуют данные лексикографических источников: например, в «Словаре русского арго» В.С. Елистратова слово «Африка», перешедшее из имен собственных в нарицательные, имеет значение «жаркое место, жара, зной, духота» [Елистратов 2000, 21]. По-видимому, в языковом сознании студентов липецких вузов Африка предстает как место, населенное скорее экзотическими животными, чем людьми, отличающимися от европейцев цветом кожи. В 53 анкетах встретилась реакция «пирамиды», доказывающая, что для многих современных молодых людей Африка связана, прежде всего, с Египтом. Это подтверждает и анализ ответов на вопрос: «Какие географические объекты Африки Вам известны?». Практически в каждой анкете в ответе на этот вопрос встречаются топонимы «Египет», «Нил» и «Каир». Среди наиболее известных студентам топонимов можно также выделить «Лимпопо», «Килиманджаро», «Конго», «Мадагаскар», «Сахару», «Чад». На вопрос, в какой стране Африки респондент хотел бы побывать, большинство ответило: «В Египте». В современной русской лингвокультуре образ Африки в наибольшей степени связан именно с этой страной, о которой большинство носителей культуры узнает из школьных учебников.

Можно отметить, что на вопрос, приходилось ли респондентам читать об Африке, большинство респондентов ответили отрицательно. Как выяснилось, те, кто читал об Африке, в основном, знакомы только с содержанием энциклопедий и школьных учебников. Немногие читали произведения зарубежных авторов: Ж. Верна, Э. Хемингуэя, Дж. Конрада. Ни один респондент не назвал сказок К.И. Чуковского, хотя, судя по наличию в ответах ряда респондентов ассоциаций, связанных с доктором Айболитом, и даже цитирования сказки «Бармалей», многие знакомы с этими произведениями. Стихотворения И.А. Бунина или Н.С. Гумилева также не были упомянуты ни разу. Однако озеро Чад и жираф – образы из знаменитого стихотворения «Жираф» Н.С. Гумилева – несомненно, присутствуют в отечественной лингвокультуре, что показывает анализ анкет. Как справедливо отмечает Уде Фрайдэй Эменка, формирование образа Африки у русского человека осуществляется, в основном, «в школе в процессе изучения различных предметов школьной программы» [Уде Фрайдэй Эменка 2008, 3]. Русская литература, по-видимому, вносит свою лепту в формирование в русском языковом сознании устойчивого образа Африки как жаркого и опасного пространства, однако следует подчеркнуть, что ни один респондент не упомянул ни одного произведения отечественного писателя об Африке. Знакомство, прежде всего, с текстами школьных учебников по географии и биологии и энциклопедий объясняет тот факт, что большинство ассоциаций с Африкой носит чисто географический характер (как правило, респонденты вспоминают климат Африки, ее рельеф, ее флору и фауну).



Кроме того, респондентам было предложено подобрать к слову «Африка» три определения. Наиболее частотными вариантами предложенных определений оказались «жаркая» (37 раз), «засушливая» (24 раза), «бедная» (13 раз). Анализ ответов на этот вопрос подтверждает, что Африка представляется русскому человеку некомфортной территорией. Интересно отметить, что в отдельных анкетах встречались цветные определения Африки: «желтая», «черная» и «яркая». Ни один респондент, подбирая подобные определения, не дал ответ «зеленая», несмотря на то, что среди реакций на стимул «Африка» наблюдалось достаточно много названий экзотических растений.

Определение «африканский» респонденты сочетали, как правило, с названиями животных. Так, им было предложено составить три словосочетания со словом «африканский». В большинстве анкет были предложены словосочетания «африканский слон» (58 раз) и «африканский лев» (24 раза). Встречались и одиночные словосочетания «африканский ежик», «африканские пингвины», «африканский скорпион», «африканский верблюд», «африканская зебра», «африканский бегемот», «африканский паук». Достаточно часто это определение предлагали сочетать со словами «климат» (24 раза) и «пустыня» (16 раз). Эти ответы подтверждают, что Африка в русской лингвокультуре – экзотическое пространство со сложным засушливым климатом, населенное многочисленными дикими животными. Предложенные словосочетания были, помимо этого, связаны с государственным устройством стран Африки («африканский король»), с продуктами («кофе», «мармелад», «огурец», «суп», «фрукт»), с культурой («барабаны», «косички», «танец»). Однако эти ответы не носят системного характера и свидетельствуют скорее об отрывочных знаниях современной молодежи о жизни в Африке.

На вопрос, счастливо ли живет население Африки, было дано примерно одинаковое количество ответов «да» и «нет». Некоторые респонденты писали, что затрудняются ответить на этот вопрос, поскольку никогда не были в Африке или не могут судить о степени счастья людей, которые всю жизнь провели на другом континенте. Эти ответы вновь продемонстрировали невысокий уровень знаний о жизни в Африке, представляющейся современным молодым носителям языка далеким и чужим континентом, о котором трудно выносить какие-либо суждения.

Помимо этого, респондентам было предложено составить с топонимом «Африка» предложение. Не все справились с этим заданием. Тем не менее, можно отметить наличие многочисленных предложений, авторы которых высказывали пожелание посетить Африку. Однако мечты жить в Африке постоянно ни один из респондентов не высказал. Некоторые ответы содержали цитаты из произведений К.И. Чуковского для детей, несомненно, с детства знакомых русским читателям, например, «Не ходите, дети, в Африку гулять».

Можно отметить, что на вопрос о связях между Африкой и Россией, многие респонденты отвечали, упоминая А.С. Пушкина, работу советских



инженеров над строительством каналов в Африке, а также современную дружественную политику нашего государства по отношению к африканским странам. Однако большая часть респондентов заявила, что не осведомлена об этих связях.

Таким образом, Африка остается в современной русской лингвокультуре континентом, который воспринимается как очень далекий и по всем возможным признакам отличающийся от России. Такие представления об Африке соответствуют образам, которые создавались в русской классической литературе. Однако можно утверждать, что большинство современных молодых носителей лингвокультуры, к сожалению, не проявляет к посвященным Африке текстам глубокого интереса. Тем не менее, нельзя не согласиться с тем, что «в русском языковом сознании расистские и шовинистические взгляды практически не отразились» [Уде Фрайдэй Эменка 2008, 14]. Проблемы населения Африки (бедность, засушливый климат и т.д.) явно вызывают у большинства русских людей искреннее сочувствие, причем респонденты, несмотря на осведомленность об этих проблемах, продемонстрировали философский подход к анализу уровня счастья африканского населения, отметив, что живущие на этом континенте люди, могут быть счастливы, поскольку Африка – их родина. Эта позиция обнаруживает сходство с высказанным много веков назад Афанасием Никитиным мнением, что «народ везде добр» [цит. по: Богданов 2014, 7]. Русская лингвокультура по-прежнему демонстрирует такой уровень уважительного отношения к ближнему, пусть даже живущему в далекой и не до конца понятной стране, и «ощущения исконного, природного равенства всех людей, независимо от их происхождения и веры, взглядов и убеждений» [Богданов 2014, 7], до которого, как справедливо утверждает отечественный историк А.П. Богданов, далеко остальным народам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова А. Африканская тематика в творчестве Н. Гумилева. URL: <https://culturolog.ru/content/view/3711/96/> (дата обращения 24.10.2022).
2. Богданов А.П. Александр Невский. Друг Орды и враг Запада. М.: Вече, 2014. 288 с.
3. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1987. 687 с.
4. Елистратов В.С. Словарь русского арго: Материалы 1980–1990 гг.: Около 9000 слов, 3000 идиоматических выражений. М.: Русская книга, 2000. 694 с.
5. Исаковский М. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1968. 336 с.
6. Кувшинов Ф.В. «Доктор Айболит» К.И. Чуковского: В поисках потерянного рая // Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 198–206.
7. Кувшинов Ф.В. Тема Африки в русской литературе первой трети XIX века // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2015. № 2. С. 45–49.



8. Майга Абубакар Абдулахида. Африка во французских и русских травелогах (А. Жид и Н. Гумилев): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. СПб., 2016. 22 с.

9. Михельсон М.И. Русская мысль и речь: Свое и чужое: Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний: в 2-х т. Т. 1. М.: ТЕРРА, 1994. 792 с.

10. Павлович К.К. Африканская тема в книге путевых очерков И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» // Русский травелог XVIII–XX веков / отв. ред. Т.И. Печерская. Новосибирск: НГПУ, 2015. С. 248–259.

11. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1978. 527 с.

12. Русский ассоциативный словарь: в 2 т. Т. 1: От стимула к реакции / Ю.Н. Караулов и др. М.: Астрель; АСТ, 2002. 784 с.

13. Уде Фрайдэй Эменка. Образ Африки в русском языковом сознании: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.19. Волгоград, 2008. 16 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kuvshinov F.V. “Doktor Aybolit” K.I. Chukovskogo: V poiskakh poteryannogo raya [“Doctor Aibolit” by K.I. Chukovsky: In Search of the Lost Paradise]. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*, 2016, no. 2, pp. 198–206. (In Russian).
2. Kuvshinov F.V. Tema Afriki v russkoy literature pervoy trety XIX veka [The Theme of Africa in Russian Literature of the First Third of the 19th Century]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*, 2015, no. 2, pp. 45–49. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Pavlovich K.K. Afrikanская тема v knige putevykh ocherkov I.A. Goncharova “Fregat Pallada” [African Theme in the Book of Travel Essays by I.A. Goncharov “Frigate ‘Pallada’”]. Pecherskaya T.I. (ed.). *Russkiy travelog XVIII–XX vekov* [Russian Travelogue of 18th–19th Centuries]. Novosibirsk, NGPU Publ., 2015, pp. 248–259. (In Russian).

(Monographs)

4. Bogdanov A.P. *Aleksandre Nevskiy. Drug Ordy i vrag Zapada* [Alexander Nevsky. Orda’s Friend and Enemy of the West]. Moscow, Veche Publ., 2014. 288 p. (In Russian).
5. Elistratov V.S. *Slovar’ russkogo argo: Materialy 1980–1990 gg.: Okolo 9000 slov, 3000 idiomaticheskikh vyrazheniy* [Dictionary of Russian Argo. Materials of 1980–1990. About 9000 Words, 3000 Idiomatic Expressions]. Moscow, Russkaya kniga Publ., 2000. 694 p. (In Russian).
6. Karaulov Yu.N. (ed.). *Russkiy assotsiativnyy slovar’* [Russian Associative Dic-



tionary]: in 2 vols. Vol. 1.: *Ot stimula k reaktsii* [From Stimulus to Reaction]. Moscow, Astrel' Publ.; AST Publ., 2002. 784 p. (In Russian).

7. Mikhel'son M.I. (ed.). *Russkaya mysl' i rech': Svoe i chuzhoje: Opyt russkoy frazeologii: Sbornik obraznykh slov i inoskazaniy* [Russian Thought and Speech: Own and Alien: Experience of Russian Phraseology: Collection of Figurative Words and Allegories]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, TERRA Publ., 1994. 792 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

8. Mayga Abubakar Abdulvakhidu. *Afrika vo frantsuzskikh i russkikh travelogakh (A. Zhid i N. Gumilev)* [Africa in French and Russian Travelogues (A. Zhid and N. Gumilyov)]. PhD Thesis Abstract. St. Petersburg, 2016. 22 p. (In Russian).

9. Ude Fraydey Emenka. *Obraz Afriki v russkom yazykovom soznanii* [The Image of Africa in the Russian Linguistic Consciousness]. PhD Thesis Abstract. Volgograd, 2008. 16 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

10. Belova A. *Afrikanskaya tematika v tvorchestve N. Gumileva* [African Themes in the Works by N. Gumilev]. Available at: <https://culturolog.ru/content/view/3711/96/> (accessed 24.10.2022). (In Russian).

Попова Елена Александровна, Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и литературы, институт филологии. Научные интересы: литературное краеведение, лингвистика нарратива, лингвоимагология, лингвистика сверхтекста, лингвокультурология.

E-mail: rusyaz_lipetsk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7757-1352

Шурупова Ольга Сергеевна, Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры английского языка, институт филологии. Научные интересы: лингвокультурология, лингвистика текста и сверхтекста, психолингвистика, проблемы русской и зарубежной литературы.

E-mail: shurupovaolgas@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6987-9883

Elena A. Popova, Lipetsk State Pedagogical University named after P.P. Semenov-Tyan-Shansky.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian Language and Literature, Institute of Philology. Research interests: literary local lore, linguistics of narrative, linguo-imagology, linguistics of supertext, linguoculturology.



E-mail: rusyaz_lipetsk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7757-1352

Olga S. Shurupova, Lipetsk State Pedagogical University named after P.P. Semenov-Tyan-Shansky.

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the English Language Department, Institute of Philology. Research interests: linguoculturology, linguistics of text and supertext, psycholinguistics, problems of Russian and foreign literature.

E-mail: shurupovaolgas@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6987-9883



ПРОБЛЕМЫ КАЛМЫЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Материалы раздела предоставлены
Калмыцким научным центром РАН

Problems of Kalmyk Philology

Section materials are provided by the Kalmyk Scientific Center of the RAS

DOI 10.54770/20729316-2022-4-368

Э.П. Бакаева (Элиста)

НОЙОН ШЕАРЕНГ В ФОЛЬКЛОРЕ КАЛМЫКОВ РОССИИ И ОЙРАТОВ МОНГОЛИИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ПЕРСОНАЖ И СПЕЦИФИКА ОБРАЗА*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению преданий, связанных с образом нойона Шеаренга, в фольклоре калмыков и ойратов (торгутов) Монголии. Анализируется специфика отражения в преданиях образа исторического персонажа – нойона Шеаренга (Шээрэндоржа, Цэрэна), сыгравшего значимую роль в принятии наместником Калмыцкого ханства Убаши решения об откочевке в 1771 г. Показано, что в калмыцких преданиях образ Шеаренга связывается с образом проводника, знатока пути, знатока земель, по которым проходит кочевье. Популярность его имени отражена в том, что оно сохранялось в преданиях до начала XX в. Однако сам образ Шеаренга – исторической личности – оставался обобщенным, его имя использовалось в наречении в одной из легенд «сыном Шеаренга» героя, спасающего богатырей в период из борьбы с неприятелем. В фольклоре торгутов Монголии Шеаренг предстает как организатор откочевки с Волги, обманом заставляющий хана волжских кочевий бежать на восток, а также как родоначальник нойонской линии, основатель аймака / нутука, что важно для значения образа этого героя в этнической идентификации этой группы ойратов. Сделан вывод о том, что в образе Шеаренга в фольклоре торгутов Монголии отражено его стремление к политическому лидерству, его роль как одного из основателей родословной торгутских князей, тогда как в фольклоре калмыков этому герою, сыгравшему важную роль в истории народа, отводится значение проводника, при том, что происхождение Шеаренга восходит по прямой линии к тому же предку, что и у калмыцких ханов.

Ключевые слова: фольклор; калмыцкие предания; прообраз; нойон Шеаренг; родословная; политический лидер.

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Юго-восточный пояс России: исследование политической и культурной истории социальных общностей и групп» (номер государственной регистрации: 122022700134-6).



E.P. Bakaeva (Elista)

Noyon Sheareng in Folklore of Russia's Kalmyks and Mongolia's Oirats: A Historical Character and Specificity of the Image*

Abstract. The article examines legends involving the image of *Noyon Sheareng* across folklore traditions of the Kalmyks and Oirats (Torghuts) of Mongolia. The specificity of the reflection in the legends of the image of a historical character – the noyon Sheareng (Sheerendorzh, Tseren), who played a significant role in the decision of the governor of the Kalmyk Khanate Ubashi to migrate in 1771, is analyzed. The paper shows that in Kalmyk narratives Sheareng is referred to as a guide with expertise on the lands to be passed through. The popularity of his name is confirmed by the fact it had been preserved in legends up to the early 20th century. However, the very image of Sheareng – a historical figure – remained generalized enough, his name mentioned in one legend to identify a character as the ‘son of Sheareng’ who saved heroes during the period of struggle. In folklore of Mongolia's Torghuts, Sheareng emerges as an organizer of the migration from the Volga to have tricked the Khan of the Volga nomads into an eastward flee, and also as an ancestor of the ruling clan and founder of the *aimak / nutuk*, which is important to understand the significance of the image in ethnic identity of this group of Oirats. It was concluded that the image of Sheareng in Mongolian Torgut folklore reflects his desire for political leadership, his role as one of the founders of the clan-sword Torgut princes, while in Kalmyk folklore this hero, who played an important role in the history of the people, is given the role of guide, though the origin of Sheareng goes back in direct line to the same ancestor as the Kalmyk Khans.

Key words: folklore; Kalmyk legends; prototype; Noyon Sheareng; genealogy; political leader.

Введение

В фольклоре западномонгольских по происхождению народов зафиксированы тексты, сходство которых определено как древним наследием культуры или типологически сходными формами, так и отражением в устном народном творчестве событий, имевших место в общей истории. К таким событиям относится так называемое «последнее великое кочевье» – откочевка части калмыцкого народа в 1771 г. во главе с наместником ханства Убаши и знатью в направлении разгромленной цинскими войсками Джунгарии, из которой незадолго до того (в период военных действий 1755–1758 гг.) бежали на Волгу ойраты во главе со своими аристократами. Последних возглавлял нойон Шеаренг (в источниках его имя пишется различно: Шеаренг [Пальмов 1927, 182–188 и др.; История Калмыкии 2009, 24, 325 и др.; Дорджиева 2003, 81 и др.; Колесник 2003, 194 и др.; Инедиты калмыцкого 2020, 91], Серын [Бичурин 1991, 109], Цэрэн [Чернышев 1990,

* The reported study was funded by government subsidy, project no. 122022700134-6 ‘The Southeastern Belt of Russia: Exploring Political and Cultural History of Social Communities and Groups’.



78], Шеерц [Инеднты калмыцкого 2020, 88], Шээрэн [Торгууд ардын 2002, 294–295; Буяндалай 2013, 51], Шээрэндорж [Буяндалай 2006, 69], Шэрэн [Санчиринов 1990, 65]), с которым, как писал Н.Я. Бичурин, из Джунгарии бежали 10 тыс. кибиток (т.е. семей) ойратов [Бичурин 1991, 109], а дошли до калмыцких степей, по разным данным, от 2 тыс. человек [Чернышев 1990, 79] до 2,5 тыс. семей, включавших 6303 человек [Пальмов 1927, 183, 187; Колесник 2003, 180]. Шеаренг двинулся из Джунгарии во время ее разгрома цинскими властями в 1758 г., прибыл с подданными к волжским калмыкам в 1761 г. [Чернышев 1990, 78], избежал принятия христианства и зачисления в Ставропольское калмыцкое войско, состоявшее из крещеных калмыков [История Калмыкии 2009, 662], а в дальнейшем принял участие в подготовке откочевки части калмыцкого народа в Центральную Азию.

Образ Шеаренга встречается в фольклоре калмыков России и ойратов (торгутов) Монголии, причем в фольклорных сюжетах этому персонажу отводится различная роль. В историографии имеется лишь одна статья [Мирзаева, Адьяева 2016], в которой проводилось сравнительное исследование ойратского [Торгууд ардын 2002, 294–295] и алтайского [О междоусобной войне 1893] преданий, где одним из персонажей является Шеаренг или герой, которого можно идентифицировать с ним. Отдельные сведения о Шеаренге содержатся в работах, посвященных откочевке части калмыцкого народа в 1771 г. [История Калмыкии 2009; Дорджиева 2002; Колесник 2003; и др.], этому историческому персонажу посвящена статья синьцзянского исследователя Ужень Гаова [Гаова 2020].

Цель статьи – проанализировать предания, связанные с образом Шеаренга, в фольклоре калмыков России и ойратов-торгутов Монголии, выявить общее и специфическое в трактовке образа этого исторического персонажа.

Образ нойона Шеаренга в калмыцких легендах

Нойон Шеаренг появился в калмыцких степях в 1761 г. и спустя десять лет откочевал вместе с наместником Калмыцкого ханства Убаши и их подданными в пределы разгромленной цинскими войсками Джунгарии. Всего десятилетие пребывания в калмыцких степях исторического персонажа могло и совсем не быть отражено в калмыцком фольклоре. Тем не менее в устном народном творчестве калмыков имя Шеаренга встречается, хотя развернутая характеристика его образа отсутствует.

В «Предании о том, как хан Обуши откочевал в Китай, как нойон Цебек Дорджи, отправившись с ним, женился на дочери китайского императора, как он был отравлен, намереваясь забрать оставшихся своих людей, – о них двоих» (калм. *Обуш хан Китдин нутг зөөрэд нүүсн, терүүлэ тенд одад, Цевг Доржэ нойн китдин хана күүк авад, ардк үлдл эмтэн авнав гижэ бэһэд хорлгдсн тер хойрин туужэ*) [Предание 2021, 85–94] в центре сюжета – события откочевки калмыков 1771 г. Предание записано в начале XX в. среди донских калмыков собирателем и исследователем калмыцкого



фольклора И.И. Поповым; направление откочевки определено в нем как «перекочевка в китайский нутук» (*‘Китдин нутгт зөржэ нүй’* [Предание 2021, 88]), хотя в других образцах устного народного творчества калмыков откочевка обычно определялась «ушли к Алтаю» (*‘Алта тал харсмн’* [Увш хан 1974, 221], *‘Алта нутг хархд’* [Бор баатр, Улан баатр 2022, 48]). Народное предание главными героями откочевки называет: богатыря – нойона Бамбара (который погибает во время битвы уже после переправы через Волгу); опытного воителя – тайшу Цебека-Дорджи, характеризуемого как *«сээхн бээдлтэ, сэн цэдвр мөртэ»* ‘прекрасный Цебек-Дорджи, имеющий хорошего игреневого коня’ [Предание 2021, 88, 92], – одного из претендентов на ханский престол, внука калмыцкого хана Дондук-Омбо от его сына Галдана Норбо (которому также посвящены калмыцкие предания [Хальмг амн урн 2022, 55–59; Бакаева 2021]).

Нойон Шеаренг упоминается в предании во время описания совещания с ханом Убаши (в предании назван Обуши. – Э.Б.). Ему дается характеристика *«назрч биднэ Шеерц»* [Предание 2021, 88]. Составители сборника фольклорных материалов дают перевод «проводником у нас Шеаренг» [Предание 2021, 91], что соответствует основному значению слова *назрч*. Но смысл этого термина можно рассматривать как обозначение знатока земель, знающего и указывающего дороги – ведь всего десятилетием ранее нойон Шеаренг возглавлял движение спасавшихся бегством из Джунгарии в Поволжье и хорошо знал территории, которые предстояло проходить откочевывающим теперь уже в обратном направлении. Этим ограничивается характеристика образа Шеаренга, встречающаяся в рассматриваемом предании – основной сюжет связан в нем с лидирующей ролью Цебека-Дорджи, который одерживает верх в борьбе с мифическими животными и получает в награду дочь китайского императора и его трон, но погибает от яда, вознамерившись отправиться назад за оставшимися подданными [Предание 2021, 85–94]. Сюжет этого предания сходен с сюжетом предания *«Увш хан болн Цевг Доржэ»* ‘Хан Убаши и Цебек-Дорджи’ [Увш хан 1974], в котором народ во главе с ними откочевывает к Алтаю (*Алта тал ирсмн* [Увш хан 1974, 222]). Образ нойона Цебека-Дорджи в этом предании выступает на первый план, затмевая образ хана; в отличие от первого предания, во втором нойон остается здравствующим, во главе ханства, переданного ему неким Алта ханом – правителем государства, расположенного на Алтае, куда приходят калмыки.

В предании *«Бор баатр, Улан баатр»* (записано в 1967 г. от сказителя Нусхи Кичиковича Тюрбеева, 1901 г. рождения, калмыка из этнической группы хошут, в совхозе Сарпа) главные персонажи – богатыри Бор, Улан и Конделен, проявляющие себя во время откочевки «на Алтай», прежде всего в битве с казахскими воинами, преградившими им путь у реки Кермен. Примечательно, что предание названо именами двух героев, а в сюжете выделяется третий богатырь, имя которого сходно с именем нойона Конделена-Убаши, возглавлявшего группу ойратов-хошут, переселившихся в XVII в. на Волгу, которого особо почитают калмыки – по-



томки пришедших с ним хошутов. По сюжету предания во время борьбы с казахскими воинами появляется нойон Шеаренг (калм. *Шеерң*), который по просьбе хана Убаши отправляется далеко вперед к шабинерам – вероятно, речь идет о шабинерах ламы, который имел связь с нойоном, так как упоминается пословица «*Шемнр ламта, Шеерң нойн һазрта*» ‘С ламой, имеющим шабинеров, с территорией нойона Шеаренга’ [Бор баатр, Улан баатр 2022, 48]. Далее речь идет уже не о самом нойоне Шеаренге, а о среднем из его сыновей (называемом только «*Шеерң нойна көвүн*» ‘сын нойона Шеаренга’), которого призывают на помощь «нойон Убаши и Церен-Убаши» и к которому отсылает тайного посланца и сам Шеаренг. Согласно сюжету предания, этот герой на гнедом лысом коне отправляется к месту битвы, где преградившие кочующим дорогу казахские воины от страха приходят в замешательство и пытаются устроить засаду, которую сын Шеаренга успешно преодолевает.

Затем сюжетная линия развивает тему обмана неприятелей, подготовивших в центре кургана глубокую яму, накрытую ковром с расставленными угощениями – в данном мотиве прослеживается тема прохода между разными мирами в земной вертикали и центра мира, символизируемого курганом (калм. *толһа*, букв. «голова [земли]»). Это испытание также преодолевается тремя богатырями – Бор, Улан, Конделен – благодаря совету сына Шеаренга. Следующим испытанием становится предложение вражеского представителя поразить верблюда, обитающего на вершине горы, наградой за что будет женитьба на его дочери. Один из богатырей, Конделен, поражает верблюда и остается в кочевье неприятеля (где и погибает), несмотря на предупреждение сына Шеаренга, который уезжает «*шуд амн авад һарна*» (букв. ‘прямо взяв свою жизненную силу, уехал’). Заключается предание утверждением: когда калмыки уходили к Алтаю, они взяли с собой заступников.

Таким образом, в предании о трех богатырях прослеживаются мотивы героического заступничества за народ, хитрого обмана неприятелей, заманивающих героя женитьбой в свою страну, прохода между мирами, символизирующего уход в иной мир. Путь богатырей и народа направлен на Алтай, преградой в дороге становится река Кермен, у которой их останавливает неприятель. Особая роль в предании отводится нойону Шеаренгу, выступающему так же, как и в предании о хане Обуши и Цебеке-Дорджи [Предание 2021], в роли первопроходца и проводника в кочевье народа. Вместе с тем, несмотря на акцент на роли Шеаренга как проводника, сказитель в предании связывает его имя с героем-помощником, сыном, образ которого может восходить к эпическому образу героя-мальчика, выполняющему миссию главного героя.

В предании отражены реальные исторические факты: нойон Шеаренг, как и нойон Бамбар, был направлен ханом в направлении Яика (реки Урал), где они проводили разведку и готовили пути к уходу калмыков [История Калмыкии 2009, 427]. Главную роль в замысле откочевки разные авторы приписывают либо нойону Шеаренгу (инициатором откочевки Шеаренга



называли китайские источники, а также ряд исследователей, в том числе Н.Я. Бичурин [Бичурин 1991, 110; Дорджиева 2002, 75–76]), либо нойону Цебеку-Дорджи [История Калмыкии 2009, 24], что отражено и в архивных источниках, и в калмыцких преданиях. Так, в письме нойона Замьяна, сообщавшего астраханскому губернатору Н. Бекетову о планировавшейся откочевке калмыков, отмечалось, что Шеаренг, настоявший на миграции, будет ее предводителем: «<...> ежели войско китайское действительно в тех местах продолжаетца, то б отсюда уклонитца под их защищение в протекцию, а хотя ж от войска и там не было то ив таком случае чтоб выитти туда под предводителством Шеаренга которым выводом онои Шеаренг их и уверил...» [НА РК. Ф. 36. Оп. 1. Д. 418. Л. 26–26 об.; Гедеева 2020, 252]. Такому мнению противоречили данные других свидетелей, показывавших, что «Шеаренг неохотно согласился к побегу в рассуждении прежней на него богдыхана китайского злобы, который постарается его истребить» при появлении на территории Джунгарии [История Калмыкии 2009, 429]. Но, как зафиксировали источники, даже хан Дондук-Даши (1741–1761), в последние годы правления которого прибыл на Волгу Шеаренг, свидетельствовал: «<...> видно сердце у него, как было, в Зенгории» [Пальмов 1927, 186]. Тогда Шеаренг пытался кочевать у Яика (Урала), и только при помощи силы его заставили прикочевать к ханскому улусу [Пальмов 1927, 183–187].

Оставляя Шеаренгу роль проводника в центральноазиатские степи, калмыцкие народные предания все же главным героем в откочевке называют Цебека-Дорджи, которому приписываются победы как над реальными неприятелями, так и над мифическими животными, а также женитьба на дочери китайского императора либо некоего Алта-хана или Хармин-хана (за исключением предания, записанного от хошутского сказителя, где эта роль достается богатырю по имени Конделен [Бор баатр, Улан баатр 2022, 50]). Можно сделать вывод о том, что выделение образа Цебека-Дорджи связано с характерным для калмыцкого фольклора возвышением среди других героев фольклора наследника хана Дондук-Омбо, прославившегося своими походами. В этой связи отметим, что Цебек-Дорджи был одним из претендентов на ханское звание, так как являлся праправнуком хана Аюки и внуком хана Дондук-Омбо от его старшего сына Галдана Норбо (приходившегося троюродным братом наместнику ханства Убаши – сыну хана Дондук-Даши, правнуку Аюки по линии старшего сына Чакдорджаба). В фольклоре синьцзянских торгутов, как и в калмыцких преданиях, Цебек-Дорджи описывается как высокий, красивый, сильный и крепкий, величавый, с острым взглядом, быстрым умом и мгновенной реакцией [Осорин 2015, 165–170]. Несмотря на то что нойон Цебек-Дорджи откочевал на восток в 1771 г. вместе с Убаши-ханом и подданными и умер уже в синьцзянском Хобуксаре, его образ сохранился в фольклоре калмыков России как образ главного из богатырей, защищавших народ во время опасного похода.



Образ Шеаренга в фольклоре торгутов Монголии

Нойон Шеаренг (монг. *Шээрэн*) упоминается во многих ойратских (торгутских) фольклорных текстах, имя его присутствует и в стихах и песнях, слагаемых торгутами Монголии. Главной тому причиной является исторический факт: Шеаренг возглавлял сейм (монг. *чуулган*) *Чин сэтхилту*, который составляли два хошуна так называемых «новых» торгутов, отделенных маньчжурскими властями от «старых» торгутов (тех, чьи предки в начале XVII в. откочевали в Российскую империю, а в XVIII в. возвратились в центральноазиатские степи).

Ойратское предание о Шеаренге так и называется: «*Торгуудын үүсэл*» «Происхождение торгутов» [Торгууд ардын 2002, 294–295]. Его содержание в близком к оригинальному тексту пересказе на русском языке опубликовано в статье С.В. Мирзаевой и З.С. Адьяевой, которые отмечают, что Шеаренг считается «основателем родословной некоторых торгутских нойонов» [Мирзаева, Адьяева 2016, 106], в тексте его образ идеализируется и наделяется чертами героя, освободившего народ от маньчжурского гнета, а в целом в предании наблюдается присутствие сказочных и эпических элементов [Мирзаева, Адьяева 2016].

В связи с темой нашей статьи необходимо подчеркнуть важный момент, на котором не акцентировали внимание указанные исследователи. В зачине предания говорится: «*Зуун гар, ижил зайр (ижил мөрөн) гэж нутаг байжээ*» [Торгууд ардын 2002, 294], что в публикации было переведено «Давным-давно существовали джунгарские кочевья на реке Волге» [Мирзаева, Адьяева 2016, 105]. Это начало предания, сложенное торгутами Монголии, скорее, повествует о восприятии народом территорий расселения ойратов как о едином кочевье-нутуке, который включал джунгарскую и волжскую части (в соответствии с двумя ханствами – Джунгарским и Калмыцким), и зачин нужно читать так: «Было кочевье-нутук, которое называлось джунгарским и волжским». То есть речь идет о едином кочевье и единой родине ойратов, и далее образ Шеаренга тесно связывается с волжской частью кочевий. Говорится о том, что хан волжских кочевий, достигший 137 лет, имел двух жен и соответственно 13 и 8 детей, между которыми были поделены кочевья и которые претендовали на ханский престол. Старшим среди детей от первой жены назван Шээрэн (т.е. Шеаренг), который собирает совет под своим предводительством («...*арван гурван хүүхдийн ахмад нь Шээрэн гэж байжээ. Тэр толгойж хурал хийлгэжээ. Аавыг алж болохгүй нь. Иймд айлгаж байгаад нутгаасаа холдъё гэж ярилцжээ*») «Среди 13 детей старшим был Шээрэн. Он созвал совет под своим главенством. Отца нельзя убить. Поэтому решили, что нужно его напугать и удалиться подальше» [Торгууд ардын 2002, 294]. Устроив пожар в степи, сыновья сказали отцу, что началась война: «*“аава дайн болло” гэж хашимаргц хаан аав нь гэрийн хаяа задлаад найман хүүхдтэй авгайгаа авч “алтан жуув” гэдэг уулын ар руу зугтаж оров гэнэ. Энэ үед арван гурван хүүхэд нутгаа аваад цааш нь зугтаажээ*» «кричали «отец,

наступила война», и хан-отец, развязав нижний край кошмы в кибитке (то есть незаметно, не через дверь, выйдя из кочевого жилища. – Э.Б.), взяв 8 детей и жену, говорят, бежал к северному склону горы Алтан жуув. В это время его 13 детей, захватив нутук, дальше бежали» [Торгууд ардын 2002, 294].

Таким образом, в предании ойратов-торгутов Монголии Шеаренг выступает зачинщиком откочевки на восток, более того, он собирает для этого совет, возглавляет его, и старшие братья обманом заставляют бежать хана-отца, спокойно проживавшего в своих кочевьях. Направление срочной откочевки хана с младшими детьми обозначено как гора «Алтан жуув» – как можно понять, это гора Алтая, так как, согласно преданию, Шээрэн с братьями захватывают все кочевья волжского хана-отца и уходят «далее» (монг. *цааш нь*), к местности «*Ил тарвагатай*» («Или-Тарвагатай»), где останавливаются у берега моря, затем разделяются и поселяются в разных районах Сынцзяна. Предание сообщает, что Шээрэн как старший среди сыновей от первого брака волжского хана и его брат (в реальной жизни он был племянником) Шара-Кюкен (*Шар хүүхэн*) окружили все кочевья дозором, защитив их от войск двух империй, и стали основателями местной линии торгутских нойонов: от Шээрэна (Шээрэндоржа, время жизни которого датируется в предании 1582 г.) до десятого представителя в этой династии Чагнаадоржа, согласно устным данным, жившего в начале XX в. Так, Ж. Буяндалай упоминает, что в 1920 г. у 10-го в этой династии нойона Чагдаадоржа (так в источнике. – Э.Б.) появился сын Гомбодорж [Буяндалай 2006, 69].

Таким образом, в предании говорится не о джунгарском кочевье на Волге, подчеркивается общее с волжскими сородичами происхождение Шеаренга, которого называют главой старшей линии сыновей хана-отца в волжских кочевьях. Указание на принадлежность к этнической группе имеется в названии предания «*Торгуудын үүсэл*», что свидетельствует: Шеаренг является торгутским нойоном, хотя и известно из истории, что он с подданными проживал в Джунгарском ханстве до его падения.

Гиперболизированное упоминание возраста старого хана отсылает знакомящихся с текстом предания примерно к периоду жизни Аюки-хана (1642–1624), от года рождения которого до откочевки калмыков 1771 г. прошло почти 130 лет. Вместе с тем, известно, что откочевку с Волги в Джунгарию в 1771 г. возглавил наместник Калмыцкого ханства Убаши, а в калмыцкой фольклорной традиции главным действующим персонажем, как было показано, выступает Цебек-Дорджи, праправнук Аюки-хана (род. в 1642 г., годы правления 1690–1624) и внук хана Дондук-Омбо (1735–1741).

В отличие от калмыцких преданий, в которых Шеаренг называется *һазрч* «проводником», в предании ойратов-торгутов Монголии он выступает в качестве инициатора раскола наследников волжских кочевий; главы совета аристократии («*их хурал толгойлжээ*» «возглавил большой совет, съезд») и организатора откочевки на восток, обманом заставляющего хана



волжских кочевий бежать; героя, защищающего подданных от маньчжурского гнета; основателя родословной особой линии торгутских нойонов, чьи кочевья располагались к северу от Синьцзяна. Упоминание о джунгарских кочевьях в предании связывает образ Шеаренга с этими территориями, а включение в текст сведений о рождении этого нойона в XVI в. – времени более раннем, чем приход калмыков в волжские степи – словно «удревняет» его пребывание в волжских кочевьях, – так в фольклорном тексте на один уровень возводятся линия калмыцких ханов, начинающаяся с главного тайши Хо-Орлюка, приведшего своих подданных в Россию в начале XVII в., и линия Шеаренга, с боями прорвавшегося из Джунгарии в волжские степи в 50-х гг. XVIII в.

Происхождение нойона Шеаренга

Происхождение Шеаренга имело важное значение для российских властей, которые на основании принадлежности его к клану торгутских владельцев отказались выдать его вместе с подданными по требованию цинских властей: «Шеаренг, хотя и выходец из Зенгории, но яко торговской природы, коей вся нация в российском подданстве, должен быть от россиян принят» [Пальмов 1927, 183]. Его признавали наиболее родовитым среди бежавших в 50-е гг. XVIII в. в Российскую империю джунгар. Как отмечает В.И. Колесник, «Царское правительство признавало Шеаренга знатнейшим их джунгарских нойонов и наравне с главными торгутскими и хошоутскими владельцами отметило его золотой медалью за участие в походе на Кубань 1769 г.» [Колесник 2003, 180].

Калмыцкие историко-литературные памятники (например: [Сказание 2003]) не содержат сведения о родословной Шеаренга, поскольку в них основное внимание уделяется линиям калмыцких ханов и нойонов. Сведения о родословной Шеаренга содержатся в памятнике цинского времени, известном как «Илэтхэл шастир» (полное название – «Высочайше утвержденные родословные ванов и гунов Внешней Монголии и Туркестана»), представляющем собой монгольскую версию официального исторического труда «Генеалогические таблицы и биографии вассальных монгольских и мусульманских ванов и гунов, составленные по императорскому указу» [Санчилов 1990, 21].

Согласно «Илэтхэл шастир», родоначальником всех торгутских князей являлся Онхан, от него идет линия, представителем которой в пятом поколении являлся Баяр. Внуком Баяра от Махачи Монгхэ являлся Буйгу Орлэг, у которого было 4 сына. От старшего сына Зулзага Орлэга пошла линия волжских торгутских правителей: его сыном являлся Хо-Орлюк (Хо Орлэг), представителем 6-го поколения от которого являлся упоминавшийся ранее наместник Убаши. От второго сына Буйгу Орлэга – Эджинэй тайши – шла другая линия торгутских нойонов. Его праправнуком, или представителем 5-го поколения, являлся Шеаренг (Шээрэн) [Санчилов 1990, 65].



Таким образом, рассмотрение генеалогической линии торгутских владельцев по официальному источнику «Илэтхэл шастир» позволяет установить, что происхождение Шеаренга являлось общим с представителями «ханского дома» волжских калмыков: они вели свою родословную от Онхана и его потомка в 7-м поколении Буйгу Орлэга. Линия Шеаренга прямо восходила к Буйгу Орлэгу, внуком которого являлся Хо-Орлюк. При этом при счете «по поколениям», каковой был принят в ойратском обществе, Шеаренг являлся представителем более старшей группы – пятого поколения от Эджинэй тайши, тогда как наместник Убаши был представителем шестого поколения от двоюродного брата Эджинэй – Хо-Орлюка [Санчилов 1990, 65].

В предании торгутов Монголии упоминается обобщенный образ ханатца, которому с использованием приема гиперболизации приписывается преклонный возраст в 137 лет. От этого ханатца, основателя родословной, и ведет в фольклорном тексте происхождение Шеаренга, как и другие торгутские нойоны – его братья.

Как отмечает Б. Катгуу в кратких заметках по истории этой этнической группы, «в 1771 году маньчжуры разделили торгутов на старых и новых. Среди старых торгутов подданных, принадлежащих нойонам из потомства “Хоо өрлөг” (т.е. потомков Хо-Орлюка. – Э.Б.), назвали собранием истинных верующих и разделили на 10 хошуунов, а среди новых торгутов подданных, принадлежащих нойонам из потомства князя Эзнээ <...>, назвали “сердечным собранием” (чин сэтгэлийн чуулган) и разделили их на 2 хошууна. В 1899 году подавляющее большинство торгутов заселились в начале рек Булган, Цагаан и в Тарвагатае. Эти местности находятся вдоль нынешней монгольской и китайской границы. <...> Торгуты, живущие в Булгане – это подданные, принадлежащие 14-му внуку керетского ванахана XII–XIII вв. торгутов, – князю Шайрану (речь у автора идет о Шеаренге. – Э.Б.), и в 1772 году Маньчжурский хан предоставил им землю» [Торгууд ардын 2002, 457].

Как видно, указание на общность происхождения родословной калмыцких ханов и родословной, начавшейся от нойона Шеаренга, имеющее место в предании монгольских ойратов, соответствует историческим фактам. Для этнической идентификации двух групп торгутов значимым является ведение генеалогических родословных князей от Хо-Орлюка и нойона Эзнээ (или Эджинэй), – влиятельных тайшей, имеющих общее происхождение.

При этом для этнической идентичности торгутов Монголии имеет значение тот факт, что территория их расселения относится к местам проживания в прошлом. Г.Н. Потанин писал об этом, что торгуты, расселенные на реке Булган, – «исконные здешние жители», а «старых торгутов» в отличие от них называют «цохур торгутами» [Потанин 1881, 43]. В книге, посвященной фольклору торгутов Монголии, эти слова Г.Н. Потанина в изложении Б. Катгуу звучат так: «<...> торгутов, живущих в Тарвагатае, называли “пестрыми торгутами”, а вдоль реки Булган “основными торгу-



тами» (Потанин 1881. 43)» [Торгууд ардын 2002, 457].

В фольклорном тексте торгутов Монголии акцентируется старшинство линии нойона Шеаренга, его значение как инициатора и организатора откочевки на восток, вынудившего бежать хана-отца вместе с младшим потомством из волжских кочевий. Несомненно, что фольклорный текст отражает претензии на политическое лидерство нойона Шеаренга и перспективы его реализации в условиях расселения на новых территориях. Как отмечает известный исследователь Ж. Буяндалай, «*Торгуудын Алтай ван гэж нэрлэгдсэн их ноён Шээрэнгэс эхлээд 11 ноён үе залгамжилж удам тасарсан түүхтэй байна*» 'От великого нойона Шеаренга, которого именовали «торгутский алтайский ван», вели происхождение последовательно 11 поколений нойонов, чья родословная была прервана – такова история' [Буяндалай 2006, 69]. Ж. Буяндалай так же, как и народное предание, датирует время жизни Шеаренга второй половиной XVI в. и отмечает, что алтайские князья-ваны ведут родословную от старшего нойона Шеаренга. От маньчжурского наименования титула этого князя – «ван» – ведет происхождение название самой крупной этнической группы торгутов Монголии, называющих себя «вангийн» торгутами [Тулгаа 2005; Бакаева 2009; Бакаева 2016].

Родовитость генеалогической линии нойонов, восходящей к Шеаренгу, до настоящего времени в устном народном творчестве торгутов Монголии представляется в качестве одной из важных составляющих этнической идентичности. Так, в стихотворении «Торгутский народ» Ж. Буяндалая перечисляются маркеры этнической идентичности торгутов Монголии, с которыми связывается их этническое самосознание. В отличие от «гимна торгутов» (народной песни «*Торгууд нутаг*»), в которой воспеваются горы как символы кочевья, в стихотворении современного поэта, знатока культуры, заслуженного учителя отражены главные символы торгутской идентичности: поклоняющиеся снежному Алтаю; использующие в качестве головного убора белые платки, а в качестве обуви – войлочные сапоги *тооку*; ведущие происхождение от князей-кереитов; имеющие связь с Чингис-ханом; предпринявшие великое кочевье, возглавлявшееся Убаши-ханом и нойоном Шеаренгом [Буяндалай 2013, 31–53]. В других текстах, авторство которых принадлежит этому знатоку культуры торгутов Монголии, кроме перечисленных символов культуры торгутов Монголии, также отмечается красная кисть на головном уборе – символ всех ойратов [Буяндалай 2006, 1–5].

Заключение

Образ Шеаренга в калмыцких преданиях и фольклорных текстах торгутов Монголии тесно связан с историческим персонажем, принявшим активное участие в событиях калмыцкой и ойратской истории XVIII в. Общей чертой преданий указанных народов является выполнение Шеаренгом функций проводника в период «великого кочевья» народа с волжских

берегов на восток, что определяется в большей части текстов «на Алтай» и в одном предании – «в Китай».

Общим местом в преданиях калмыков России и торгутов Монголии, связанных с образом Шеаренга, является историческая канва, отражающая события откочевки части калмыцкого народа в 1771 г. во главе с наместником ханства Убаши. В каждом из преданий также упоминаются горы как символы кочевий и река, которая связана с прохождением трудного пути. Общим является и то, что миграция определяется как поход «на Алтай» – на прародину предков.

Вместе с тем, предания каждого народа имеют специфику, которая определена, во-первых, значением прообраза этого фольклорного персонажа – нойона Шеаренга (Шээрэна) – в истории этнической группы, во-вторых, степенью участия его в реальных событиях политической истории.

В Калмыцком ханстве нойон Шеаренг пробыл в течение десятилетия, с 1761 по 1771 г. Однако память об этом князе сохраняется в калмыцком фольклоре ввиду значимости его роли в истории Калмыкии. Будучи единственным представителем клана торгутских правителей в Джунгарии, он возглавил побег ойратов (в том числе и его подданных-торгутов) из Джунгарии в период расправы над ними цинских войск и сохранил своих подданных как единую группу в составе Калмыцкого ханства. Ряд исследователей считает именно Шеаренга главным зачинщиком откочевки из Калмыцкого ханства в Центральную Азию, на территорию разгромленной цинскими войсками Джунгарии.

Противоречивость образа Шеаренга, сыгравшего важную роль в истории калмыков, но остававшегося представителем другой этнической группы, отражена в фрагментарном упоминании его имени в калмыцком фольклоре как проводнике, ушедшем далеко вперед от основного кочевья, а также во введении в сюжетную линию предания образа сына нойона Шеаренга, выполняющего роль богатыря, слава о котором распространена в мире, заступника, охраняющего калмыцких воинов от неприятелей, которые придумывают хитроумную западню. Такая метаморфоза образа, введение в сюжетную линию дополнительного образа мифического богатыря-силача, заступника иллюстрируют разрешение «конфликта», состоящего в том, что в памяти народа остается имя исторического деятеля, но «отсутствует материал» для наполнения образа персонажа в фольклорном тексте. Примечательно то, что в фольклоре калмыков – народа, оставшегося на волжских берегах во время «великого кочевья», – сохранились мотивы, отражающие этот поход на восток. В калмыцких преданиях развиваются тема сопоставления образа наместника (хана) Убаши и его спутника – нойона, проявляющего силу и величие; тема казахов воинов, преграждавших путь кочующему населению; тема женитьбы на дочери чужеродного хана (императора) и возможном отравлении зятя; тема препона и преграды, которая связана с образами бурной реки, западни, прохода между мирами.



В предании торгутов Монголии отражены и память о реальном историческом деятеле, и его имя, и его большая роль в политических событиях и истории этнической группы. Специфика фольклорного текста торгутов состоит в том, что Шеаренг здесь предстает не только как проводник для откочевавшего на восток «населения волжских кочевий», но и как старший из наследников хана-отца волжских кочевий, образ которого мифологизирован (возраст – более 130 лет, время рождения – если старший сын его родился в 1582 г. – начало XVI в.). Шеаренг в историческом предании торгутов Монголии предстает и как родоначальник этнической группы, основатель новой общности и новой генеалогической линии, восходящей к древним истокам и прославленной родословной. Историческое предание, сюжет которого связан с откочевкой с Волги на Алтай и ролью в нем Шеаренга, именуется шире – «Происхождение торгутов», что свидетельствует об осознании этнической идентичности торгутов Монголии как группы, претендующей на первенство в родословной этнической группы торгутов в целом, так как образ Шеаренга в историческом предании подается как возглавляющий всех торгутов (и «старых», и «новых»), старший в роду после хана-отца, тайком сбегавшего из своего жилища с младшим потомством, приняв за военные действия разгорающийся пожар от разбросанных по степи угольков. Таким образом, в историческом предании торгутов Монголии отражены претензии на политическое лидерство реального исторического лица – нойона Шеаренга, а также его знаковая роль в определении этнической идентификации представителей данной этнической группы.

Для торгутов Монголии значимым является обоснование лидерства нойона Шеаренга, с которым связано формирование данной этнической группы, и знатного происхождения аристократического рода, ведущего начало от общего предка торгутских владельцев. В этом факте отражено сакрализованное отношение к знати, которое прослеживается в культуре монгольских народов [Шараева 2016, 6–20]. Одним из проявлений такого отношения к родоначальникам родословных князей торгутов Монголии является табуированное отношение к их именам: представители этой этнической группы называют главу сейма (монг., ойр. *чуулган*) *Чин сэтхилту* и первого из хошунов, входивших в него, князя Шеаренга – «Шен», а его племянника Шара Кюкена, возглавлявшего второй из хошунов указанного сейма – *Әңер* (Ангир) [ПМА: Буяндалай; Бакаева 2016, 33].

Рассмотренные предания калмыков России и торгутов Монголии показывают, что образ Шеаренга сохранялся в фольклоре этих народов, поскольку реальный исторический персонаж – нойон Шеаренг (калм. *Шеерң*, монг., ойрат. *Шээрэн*) занимал важное место в истории откочевки калмыцкого народа на восток в 1771 г. Вместе с тем, роль персонажа в калмыцких преданиях сужена до проводника, его образ контаминирован с образом молодого богатыря, который связывается с Шеаренгом через определение его как сына этого нойона. В фольклоре же торгутов Монголии отражено сакрализованное отношение к нойону, возглавлявшему



аристократический клан, его образ рассматривается как образ основателя родословной, восходящей к общему предку клана торгутов, и представляющего старшую линию в генеалогии.

ПОЛЕВЫЕ МАТЕРИАЛЫ АВТОРА. СПИСОК ИНФОРМАНТОВ

1. Буяндалай Жумбайн. 1940 г.р. Сомон Булган Кобдоского аймака Монголии. Вангийн торгут.

ИСТОЧНИКИ

1. Бор баатр, Улан баатр // Хальмг амн урн үгин билг-эрдм (Өрэсэн номин академин Хальмг номин төвин 1960–1970 жж. бичүлж авсн зуульчлһна материалмуд) (= Устное народное творчество калмыков (экспедиционные аудиоматериалы 1960–1970-х гг. из Научного архива КалмНЦ РАН)) / вступ. ст., расшифровка аудиозаписи, подготовка текста к печати и прилож. И. М. Болдыревой. Элиста: КалмНЦ РАН, 2022. X. 48–52.

2. НА РК – Национальный архив Республики Калмыкия.

3. О междоусобной войне Амыр-Санаги с Чаган-Нараттаном, о происхождении народа Тургуут и о подданстве России алтайских калмыков // Алтайские инородцы. Сборник этнографических статей и исследований алтайского миссионера, протоиерея В.И. Вербицкого. М.: Т-во Скоропечатни А.А. Левенсон, 1893. С. 122–124.

4. Обуш хан Китдин нутг зөөрэд нүүсн, терүнлэ тенд одад, Цевг Дорж нойн китдин хана күүк авад, ардк үлдл эмтэн авнав гиж бээһэд хорлгдсн тер хойрин тууж. Предание о том, как хан Обуши откочевал в Китай, как нойон Цебек Дорджи, отправившись с ним, женился на дочери китайского императора, как он был отравлен, намереваясь забрать оставшихся своих людей, – о них двоих // Инеднты калмыцкого фольклора из архива И.И. Попова: несказочная проза и малые жанры / сост., перевод Б.Б. Горяева, С.В. Мирзаева, Д.В. Убушиева. Элиста: КалмНЦ РАН, 2021. С. 85–94.

5. Сказание о дербен-ойратах, составленное хошутским нойоном Батур Убаши Тюменем // Лунный свет. Калмыцкие историко-литературные памятники / автор-составитель А.В. Бадмаев. Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 2003. С. 124–154.

6. Торгууд ардын аман зохиол / эмхэтгэгч, зохиолч Б. Катуу. Улаанбаатар: Сомбо ХХК, 2002. 462 х.

7. Увш хан болг Цевг Дорж // Хальмг туульс. 4-гч боть. Элст: Хальмг кел, литератур болн тууж номар шинжлгч институт, 1974. X. 221–224.

8. Хальмг амн урн үгин билг-эрдм (Өрэсэн номин академин Хальмг номин төвин 1960–1970 жж. бичүлж авсн зуульчлһна материалмуд) (=Устное народное творчество калмыков (экспедиционные аудиоматериалы 1960–1970-х гг. из Научного архива КалмНЦ РАН)) / вступ. ст., расшифровка аудиозаписи, подготовка текста к печати и прилож. И. М. Болдыревой. Элиста: КалмНЦ РАН, 2022. 500 х.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бакаева Э.П. «Когда не было границы»: формирование этнических групп торгутов в Кобдоском аймаке Монголии в период борьбы за признание независимости страны // Проблемы этнической истории и культуры тюрко-монгольских народов. 2016. Вып. 4. С. 21–37.
2. Бакаева Э.П. Торгуты Монголии: этнический состав и этнические маркеры // Проблемы этнической истории и культуры тюрко-монгольских народов. 2009. № 1. С. 69–86.
3. Бакаева Э.П. Предания о калмыцком хане Дондуке-Омбо: исторические факты в фольклоре // Новый филологический вестник. 2021. № 2 (57). С. 404–421.
4. Бичурин Н.Я. (Иакинф). Историческое обозрение ойратов или калмыков с XV столетия до настоящего времени. Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 1991. 128 с.
5. Буяндалай Ж. Зохиолчийн архив хоёр. Торгуудын тэмдэглэл тав (= Архив исследователя-2. Заметки о торгутах-5). Улаанбаатар: [б.и.], 2006. 100 х.
6. Буяндалай Ж. Торгууд судалбар-ХIII (= Этюды о торгутах-ХIII). Улаанбаатар: [б.и.], 2013. 54 х.
7. Гаова У. Чин сэтгэлт шинэ торгууд аймгийн билигт джун ван Шеаренгийн тухай хэдэн асуудал (= Предводитель «новых» торгутов Шеаренг-тайша) // Монголоведение (Монгол судлал). 2020. Т. 12. № 4. С. 692–700.
8. Гедеева Д.Б. Письмо нойона Замьяна астраханскому губернатору Н.А. Бекетову о планах ухода калмыков на историческую родину // Монголоведение (Монгол судлал). 2020. Т. 12. № 2. С. 244–254.
9. Дорджиева Е.В. Исход калмыков в Китай в 1771 г. Ростов-на-Дону: Северо-Кавказский научный центр высшей школы, 2002. 212 с.
10. История Калмыкии с древнейших времен до наших дней: в 3 т. Т. 1. Элиста: Герел, 2009. 848 с.
11. Колесник В.И. Последнее великое кочевье. М.: Восточная литература, 2003. 286 с.
12. Мирзаева С.В., Адыяева З.С. О преданиях о Шеаренге в фольклоре западных монголов и алтайцев // Проблемы этнической истории и культуры тюрко-монгольских народов. Сборник научных трудов. Вып. 4. Элиста: КалмнЦ РАН, 2016. С. 102–101.
13. Осорин У. Мифы, легенды и предания синьцзянских ойратов и калмыков: сравнительно-сопоставительный анализ. Элиста: КИГИ РАН, 2015. 188 с.
14. Пальмов Н.Н. Этюды по истории приволжских калмыков. Ч. 2: XVIII век. Астрахань: Калмыцкий областной исполнительный комитет, 1927. 231 с.
15. Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Вып. II. СПб.: Тип. Киршбаума, 1881. 181 с.
16. Санчилов В.П. «Илэтхэл шастир» как источник по истории ойратов. М.: Наука; Восточная литература, 1990. 138 с.
17. Тулгаа Т. Вангийн торгуудын түмний түүхэн дурдатгал. Улаанбаатар, 2005. 232 с.
18. Чернышев А.И. Общественное и государственное развитие ойратов в XVIII в. М.: Наука; Восточная литература, 1990. 138 с.
19. Шараева Т.И. Сакральные основы отношений нойонов и подвластных в



калмыцком обществе в XVII–XIX вв. // Проблемы этнической истории и культуры тюрко-монгольских народов. 2016. Вып. 4. С. 6–20.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bakaeva E.P. “Kogda ne bylo granitsy”: formirovaniye etnicheskikh grupp torgutov v Kobdoskom aymake Mongolii v period bor’by za priznaniye nezavisimosti strany [“When there was no border”: the formation of Ethnic Groups of the Torguts in the Kobdo Aimag of Mongolia during the Struggle for the Recognition of the Country’s Independence]. *Problemy etnicheskoy istorii i kul’tury tyurkomongol’skikh narodov*, 2016, vol. 4, pp. 21–37. (In Russian).
 2. Bakaeva E.P. Predaniya o kalmytskom khane Donduke-Ombo: istoricheskiye fakty v fol’klore [The Legends about the Kalmyk Khan Donduk-Ombo: Historical Facts in Folklore]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2021, no. 2(57), pp. 404–421. (In Russian).
 3. Bakaeva E.P. Torguty Mongolii: etnicheskii sostav i etnicheskiye markery [Torguts of Mongolia: Ethnic Composition and Ethnic Markers]. *Problemy etnicheskoy istorii i kul’tury tyurkomongol’skikh narodov*, 2009, vol. 1, pp. 69–86. (In Russian).
 4. Gaova U. Chin setgelt shine torguud ajmagijn biligt dzhun van Shearengijn tuhaj heden asuudal [Leader of the “New” Torguts Sheareng-taisha]. *Mongolian Studies*, 2020, vol. 12(4), pp. 692–700 (In Oirat).
 5. Gedeyeva D.B. Pis’mo noyona Zam’yana astrakhanskomu gubernatoru N.A. Beketovu o planakh ukhoda kalmykov na istoricheskuyu rodinu [Letter from Noyon Zamyana to Astrakhan Governor N.A. Beketov about Plans for the Kalmyks to Leave for Their Historical Homeland]. *Mongolian Studies*, 2020, vol. 12(2), pp. 244–254. (In Russian).
 6. Mirzayeva S.V., Ad’yayeva Z.S. O predaniyakh o Sheareng v fol’klore zapadnykh mongolov i altaytsev [About the Legends about Sheareng in the Folklore of the Western Mongols and Altaians]. *Problemy etnicheskoy istorii i kul’tury tyurkomongol’skikh narodov*, 2016, vol. 4, pp. 102–111. (In Russian).
 7. Sharayeva T.I. Sakral’nye osnovy otnosheniy noyonov i podvlastnykh v kalmytskom obshchestve v XVII–XIX vv. [Sacred Foundations of Relations between Noyons and Subordinates in Kalmyk Society in the 17th–19th Centuries]. *Problemy etnicheskoy istorii i kul’tury tyurkomongol’skikh narodov*, 2016, vol. 4, pp. 6–20. (In Russian).
- (Monographs)**
8. Bichurin N.Ya. (Iakinf). *Istoricheskoye obozreniye oyratov ili kalmykov s XV stoletiya do nastoyashchego vremeni* [Historical Review of the Oirats or Kalmyks from the 15th Century to the Present]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye isdatel’stvo Publ., 1991. 128 p. (In Russian).
 9. Buyandalay J. *Torguud sudalbar-XIII* [Etudes on the Torguts-XIII]. Ulaanbaatar, 2013. 54 p. (In Mongolian).
 10. Buyandalay J. *Zohiolchiin archive khoyor. Torguudyn temdeglal tav* [Researcher’s Archive-2. Notes on the Torguts-5]. Ulaanbaatar, 2006. 100 p. (In Mongolian).
 11. Chernyshev A.I. *Obshchestvennoye i gosudarstvennoye razvitiye oyratov v*



XVIII v. [Social and State Development of the Oirats in the 18th Century]. Moscow, Nauka Publ., Vostochnaya Literatura Publ., 1990. 138 p. (In Russian).

12. Dordzhieva E.V. *Iskhod kalmykov v Kitay v 1771 g.* [Exodus of the Kalmyks to China in 1771]. Rostov-on-Don, Kavkazskiy nauchnyy tsentr vysshey shkoly Publ., 2002. 212 p. (In Russian).

13. *Istoriya Kalmykii s drevneyshikh vremen do nashikh dney* [History of Kalmykia from Ancient Times to the Present Day]: in 3 vols. Vol. 1. Elista, Gerel Publ., 2009. 848 p. (In Russian).

14. Kolesnik V.I. *Posledneye velikoye kochev'ye* [The Last Great Nomad Camp]. Moscow, Vostochnaya Literatura Publ., 2003. 286 p. (In Russian).

15. Osorin U. *Mify, legendy i predaniya sin'izyanskikh oyratov i kalmykov: sravnitel'nosopostavitel'nyy analiz* [The Myths, Legends and Traditions of the Xinjiang Oirats and the Kalmyks: Comparative Analysis]. Elista, Kalmyk Scientific Center of the RAS Publ., 2015. (In Kalmyk).

16. Pal'mov N.N. *Etyudy po istorii privolzhskikh kalmykov* [Studies in the History of the Volga Kalmyks]. Part 2: Astrakhan', Kalmytskiy oblastnoy ispolnitel'ny komitet Publ., 1927. 231 p. (In Russian).

17. Potanin G.N. *Ocherki Severo-Zapadnoy Mongolii* [Essays on Northwestern Mongolia]. Issue 2. St. Petersburg, Kirshbaum's Typography Publ., 1881. 181 p. (In Russian).

18. Sanchirov V.P. *"Ilethel shastir" kak istochnik po istorii oyratov* ["Ilethel Shastir" as a Source on the History of the Oirats]. Moscow, Nauka Publ., Vostochnaya Literatura Publ., 1990. 138 p. (In Russian).

19. Tul'gaa T. *Vangiin torquudyn tymniy tyukhen durdatgal* [Memories of Vangiin Torguts]. Ulaanbaatar, 2005. 232 p. (In Mongolian).

Бакаева Эльза Петровна, Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Зам. директора по научной работе, ведущий научный сотрудник. Научные интересы: этнология, фольклористика, буддизм, добуддийские верования, история монгольских народов, традиционная культура, источники.

E-mail: ebakaeva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5188-1202

Elza P. Bakaeva, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Deputy Director, Leading Research Associate. Research interests: ethnology, folklore studies, Buddhism, pre-Buddhist beliefs, history of the Mongolian peoples, traditional culture, sources.

E-mail: ebakaeva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5188-1202



DOI 10.54770/20729316-2022-4-385

В.В. Куканова (Элиста)

ГРАДУАЛЬНЫЕ КОНЦЕПТЫ ТЕМПЕРАТУРЫ И ИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В КАЛМЫЦКОМ ФОЛЬКЛОРЕ. ЧАСТЬ 1*

Аннотация. Статья посвящена исследованию градуальных концептов температуры и их репрезентации в калмыцком фольклоре. В данном номере журнала представлена ее первая часть, где рассматриваются бинарная система обозначений температуры, а также маркирование специфических ситуаций при помощи нейтральных температурных прилагательных. Материалом исследования выступили разножанровые фольклорные тексты, как опубликованные, так и не изданные на калмыцком и в переводе на русский язык. В результате проведенного исследования были сделаны следующие выводы. В фольклоре калмыцкого народа доминирует бинарная система понятий температуры, где на шкале выделяются противоположные точки, при этом в архаичной картине мира нейтральные характеристики не фиксируются, что связано со стремлением человека дать номинацию аномальным с точки зрения человека явлениям, а если и используются номинации, обозначающие нейтральные температуры, то они выполняют функцию на уровне текста, например, комплексно реализуя мотивы пограничности мира мертвых и мира живых. В статье, подготовленной для следующего номера журнала, будут рассмотрены метафоры с температурными прилагательными, которые помогают выстроить фрагмент языковой картины мира калмыцкого народа, а также специфику восприятия температуры, отраженную в фольклорных текстах.

Ключевые слова: калмыцкий фольклор; температура; концепт; мифология; междисциплинарный подход.

V.V. Kukanova (Elista)

Gradual Concepts of Temperature and Their Representation in Kalmyk Folklore. Part 1**

Abstract. The article examines gradual concepts of temperature and their representation in Kalmyk folklore. The publication constitutes part one of the study to deal with

* Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта в форме субсидии из федерального бюджета, выделяемой для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущего ученого (проект № 075-15-2019-1879 «От палеогенетики до культурной антропологии: комплексное междисциплинарное исследование традиций народов трансграничных регионов: миграции, межкультурное взаимодействие и картина мира»).

** The reported study was funded by government grant in the form of federal budget subsidy aimed to support scientific research directed by the Leading Scientist, project no. 075-15-2019-1879 'From Paleogenetics to Cultural Anthropology: Comprehensive Interdisciplinary Research of Peoples and Traditions of Cross-Border Regions – Migrations, Cross-Cultural Interactions and Worldviews'.



a binary system of temperature denotations and markings of specific situations with the aid of neutral temperature adjectives. The paper analyzes a variety of multi-genre original Kalmyk and translated Russian texts, both published and unpublished ones, to conclude as follows: Kalmyk folklore is dominated by a binary system of temperature-related concepts with opposite points marked on the scale, the archaic view of the world being distinguished by that it contains no identified neutral characteristics which results from man tends to name somewhat abnormal phenomena – and even if there any lexemes to denote neutral temperatures, the latter serve some certain function within the text, e.g., to comprehensively implement motifs of frontier between the world of the living and that of the dead. Part two of the study to be published in subsequent issues of the journal shall deal with metaphors containing temperature adjectives that prove instrumental in reconstructing a fragment of the Kalmyk linguistic view of the world, as well as in identifying specifics of temperature perceptions to be traced in folklore texts.

Key words: Kalmyk folklore; temperature; concept; mythology; beliefs; interdisciplinary approach.

1. Введение

В результате процесса восприятия определенные мыслительные конструкции закрепляются в мышлении, которые, как правило, реализуются в процессе речевой деятельности. В этом плане весьма интересным объектом для изучения являются градуальные концепты температуры, которая, с одной стороны, объективна, ведь ее можно измерить специальными приборами, но, с другой стороны, сама семантика температуры не имеет четкой структуры и зависит во многом от особенностей каждого отдельного человека, что в свою очередь ведет к доминированию субъективности при обозначении подобных явлений [Кононова 2016, 99]. Именно эта специфичность значений температурных прилагательных обусловила обращение к исследованию восприятия и семантики в фольклорных произведениях. Концепты, конструируемые на материале фольклорных произведений, позволяют выстроить архаичную картину мира человека, которая интересна сама по себе, поскольку они открывают возможность понять, как мыслил древний человек, каким образом объяснял устройство мира. Архаичную картину мира предков того или иного народа можно восстанавливать из разных источников, но прежде всего – из вербальных текстов, поскольку они являются наиболее информативным материалом. Наиболее представительным источником в реконструкции картины мира являются произведения устного народного творчества.

Целью настоящей работы является рассмотрение градуальных концептов температуры и их репрезентации в фольклоре калмыцкого народа. Анализ температурных концептов в калмыцком фольклоре, как и на другом материале, усложняется тем, что, во-первых, эти концепты, разумеется, не имеют предметного выражения, являясь качеством, свойством предмета, т.е. их нельзя увидеть, а можно лишь почувствовать (ощутить); во-вторых, они обладают высоким образным потенциалом; в-третьих, они



во многом по восприятию субъективны, несмотря на свою объективность, как мы уже говорили выше; в-четвертых, они отличаются невысокой частотой употребления именно в фольклорных произведениях. Так, например, в калмыцких сказках в записи Г.Й. Рамстедта и в эпических песнях «Джангар» прилагательные имеют следующую частотность: 1) *халун* ‘горячий, жаркий’: 4 – 27; 2) *дулан* ‘теплый’: 1 – 0; 3) *серун* ‘прохладный’: 2 – 5; 4) *киитн* ‘холодный’: 8 – 81 соответственно, не говоря о всем объеме проанализированных текстов в данном исследовании.

2. Материалы

В качестве материала исследования выступили фольклорные эпические и сказочные произведения, а также легенды и предания калмыцкого народа, которые частично опубликованы (см., например: [Калмыцкий героический эпос 2020; Калмыцкие богатырские сказки 2017; Калмыцкие волшебные сказки 2020; Мифы, легенды и предания калмыков 2017]). Другая часть материала для данной работы до сих пор не издана в силу отсутствия финансовых средств у учреждения. Тем не менее рукописи подготовлены к публикации и могут быть использованы в качестве материала для исследования данной темы [Научный архив КалмНЦ РАН].

Из фольклорных произведений были извлечены все фрагменты, которые содержат градуальные концепты температуры (*халун* ‘горячий, жаркий’, *дулан* ‘теплый’, *серун* ‘прохладный’, *киитн* ‘холодный’). Исследование проведено с применением лингвистических и фольклорных методов: семантический, когнитивный, сопоставительный анализ, с использованием этимологического и структурного анализа. Кроме того, в большинстве случаев мы прибегаем к реконструкции, поскольку понимаем, что в современное время фольклорная традиция, архаичное мировоззрение и миропонимание существуют в виде отдельных фрагментов, порой не совсем связанных друг с другом даже в одном тексте, и, чтобы собрать (реконструировать) эту «картину», сначала необходимо найти эти осколки-фрагменты. Одним из продуктивных способов реконструкции архаичной картины мира является работа с одним лексико-семантическим полем, поскольку может «стать основой для построения гипотетической модели мира» [Разаускас 2004, 2].

Методом сплошной выборки из фольклорных произведений были изъятые фрагменты, в которых упоминаются лексемы, обозначающие температуру, затем они были определены в отдельные группы для удобства структурного анализа. В работе применялся корпусный подход, что позволяет говорить о полноте полученных результатов исследования на материале текстов калмыцкого фольклора.

3. Результаты

Ранее автором данной статьи рассматривались такие метеорологиче-



ские концепты, как ветер [Куканова 2021a], дождь [Куканова 2021b], облако (туча) [Куканова 2022]. В отличие от атмосферных явлений и осадков такие общие метеорологические понятия, как температура, сопровождают человека каждый день. И, видимо, по этой причине температура не получается, как правило, какого-либо «логического» объяснения. Понятие температуры очень тесно связано с понятиями времен года, которые шире по объему семантических вхождений, но в то же время включают как один из семантических компонентов значение температуры.

В фольклоре калмыцкого народа не находит отражения персонификация холода и жары, как это происходит в культуре других народов, которые проживали в резко континентальном климате. Однако имеются отдельные объяснения этим атмосферным понятиям. Скорее всего, отсутствие самостоятельных мифов о зиме и лете, о божествах, олицетворяющих холод, жару, связано с тем, что предки калмыков не только сменили природную зону с тайги на степь (гипотетически в древности в силу постоянного соприкосновения с холодом однозначно должны были иметься представления о нем), но и мигрировали на значительное расстояние от родины предков (из Центральной Азии в Нижнее Поволжье). Эти факторы стали причиной утраты определенных элементов материальной и духовной культуры. Ойраты в «дочингисову эпоху» относились к «лесным» народам, которые «прежде, чем стать скотоводами, долгое время были охотниками-звероловами, но в то же время “не гнушались и рыболовством”» [Санчилов 2003, 204].

3.1. Этимология градуальных прилагательных

Прилагательное *халун* ‘жаркий, горячий’ генетически восходит к слову **kala-* ‘нагреваться’ [Starostin, Dybo, Mudrak 2003, 796], а *киитн* ‘холодный’ имеет в других языках алтайской группы значение «замерзнуть» [Starostin, Dybo, Mudrak 2003, 803]. Что касается нейтральных прилагательных, то слово *дулан* ‘теплый’, видимо, связано с глаголом **dijil-* ‘пригреть (о солнце)’ [Starostin, Dybo, Mudrak 2003, 480], лексема *серун* ‘прохладный’ также восходит к **saŋi-* ‘становиться холодным, замерзнуть’ [Starostin, Dybo, Mudrak 2003, 1219]. Все эти этимологии показывают, что в основе чувственного восприятия температуры лежат два разнонаправленных процесса: нагреваться – замерзнуть, что в очередной раз свидетельствует о том, что температурные прилагательные по своему характеру антропоцентричны. Вероятно, древний человек осознавал, что тепло зависит от солнца, т.е. оно убывает или повышается в зависимости от его движения по небосводу, и именно эта зависимость сохраняется в этимологии температурных прилагательных, отражая в своей семантике по сути результат действий: становиться горячим / теплым – становиться прохладным / холодным.

3.2. Бинарная vs градуальная оппозиция

Весьма интересно проявляется градуальная система температуры в фольклорных произведениях, где она переходит в бинарную оппозицию, легко разрывая «непрерывность» окружающего мира [Мелетинский 2000, 231], хотя, как известно, температура относится к «параметрическому точно квантифицируемому признаку объектов» [Кабанова 2011, 9]. Градуальность является базовой понятийной категорией и характерна для многих языковых систем, и здесь калмыцкий язык не является исключением. На материале калмыцких фольклорных текстов можно проследить, происходит ли градация признака и какой она была в архаичной картине мира. Здесь четко прослеживается бинарная оппозиция, хотя в фольклорных текстах имеется единичное употребление прилагательных, обозначающих нейтральную температуру или ту, которая незначительно отличается от нормы. Вышеприведенные характеристики по частотности температурных прилагательных четко демонстрируют этот тезис, где в основном употребляются слова, которые связаны с маркированием признака по максимальной высокой и низкой градации. Оппозиция *халун* – *киитн* входит в ядро архетипических бинарных оппозиций, являющихся основополагающими элементами картины мира и выражающих логические противопоставления как результат социального опыта [Соловьева 2014, 64]. Как пишет Е.М. Мелетинский, «бинарные оппозиции прежде всего упорядочивают и концептуализуют данные элементарно-чувственного восприятия» [Мелетинский 2000, 85]. Именно когнитивное противопоставление, образующее простейшие семантические оппозиции на основе чувственного восприятия (а также пространственного), дополняется противопоставлениями на уровне пространственно-временного континуума, социальных отношений, фундаментальных антиномий [Мелетинский 2000, 230], тем самым создавая мифологическую картину мира.

На архетипические бинарные оппозиции жаркий – холодный, исследуемые на материале фольклора калмыцкого народа, наслаиваются оппозиции юг – север, Верхний мир – Нижний мир. Так, традиционно холод связан с севером, устанавливая известную ассоциативную эквивалентность. Г.Ц. Пюрбеев считает, что Нижний мир в калмыцкой традиционной культуре локализовался на севере или на северо-востоке [Пюрбеев 2015, 99]. Следовательно, Нижний мир связан с холодом, что отражается в эпических и сказочных текстах:

Отправив ее домой, к морю помчался он. Когда он примчался к морю, увидел, что на берегу моря много скота пасется. Добравшись до скота, ударом [одним] убил быка, какого среди коров не найти, на шею ему цепь надев, бросил в воду и сел. Бросив его в воду, долго сидел. Пока он сидел так, черная щука приплыла и стала есть быка. Вместе с быком вытянул он ее [на берег]. Когда вспорол щуке брюхо, показалась черная воловья шкура. Распорол он черную воловью шкуру, а там – божественного рыжего коня имеющий Боди Шара Лама сидит, скрестив



ноги.

– Немного зловонно там, немного холодно там, а в общем не так уж и плохо там, – так говоря, стал подниматься божественного рыжего коня имеющий Боди Шара Лама. [Калмыцкие богатырские сказки 2018, 442–443].

Герой сказки, описывая нахождение в животе у щуки, хтонического «животного»-поглотителя [Разаускас 2004, 13; Убушиева 2020, 79], указывает, что там было холодно, а любой водоем в архаичной картине мира относится к Нижнему миру либо является входом в него, поскольку находится ниже земли, т.е. Среднего мира в вертикальной модели мира. Антагонисты, бросая одного из братьев в море, зашили его в воловью шкуру, будто поместили в Нижний мир под «двумя замками», поскольку не только море, как указывали выше, относится к иному миру, но и бык (вол), который традиционно в монгольской культуре связан с потусторонним пространством. Так, например, Эрлик Номин хан имел голову быка [Бакаева 2003, 69] (хотя в тибетской буддийской иконографии, из которой он был заимствован монгольскими буддистами, этот персонаж имеет такую же характеристику), а двойной приплод у лошади или коровы, в отличие от верблюдицы, считался плохой приметой [Бакаева 2003, 69]. Причастность образа быка и Нижнего мира обнаруживается не так отчетливо, как, например, у рыб, змей, но все же отдельные фрагменты, рассеянные по фольклорным произведениям, позволяют реконструировать религиозно-мифологические представления предков калмыцкого народа. Если бык и Нижний мир взаимосвязаны, то и водная стихия включена в этот ряд. «Вероятно, мир Эрлика первоначально был локализован в глубинах вод и только впоследствии царство его стало ассоциироваться с мрачным подземельем... У якутов дух Эрлик являлся хозяином голубой беспредельности, но не небесной, а водной» [Галданова 1987, 63]. Здесь герой, младший брат Хадыра Хара Авги Хан Сенаки, также проходит инициацию, причем то, что он зашит в воловью шкуру, сродни нахождению ребенка в утробе матери, в итоге он получает новое рождение.

Вода и холод входят в один общий ассоциативный ряд, причем неразрывно связаны с Нижним миром. В этой же калмыцкой сказке имеется фрагмент, где старший брат просит свою жену дать чая, т.е. человеческой еды; чая не оказалось, тогда он попросил дать кипяток или хотя бы теплую воду [Калмыцкие богатырские сказки 2018, 419–420]. Этот момент ярко свидетельствует о том, что холодная вода знаково связана с потусторонним пространством.

Что касается прилагательного *халун* ‘жаркий, горячий’, то здесь не все так однозначно: в системе координат, конечно, жара связана с югом, но в фольклоре не репрезентована связь между этим температурным прилагательным и Верхним миром, т.е. в этом случае мифологема не получает своего развития, что связано, на наш взгляд, с тем, что понятие «жаркий» относится к аномальным и имеет амбивалентную коннотацию в фольклорных текстах. Но, тем не менее, жаркий/горячий употребляется в тех случа-



ях, когда описывается либо Средний, либо Верхний мир – при этом в основном в тех случаях, когда необходимо подчеркнуть переход из категории чужого, т.е. пройти простой по сути, но важный в символическом отношении обряд. Так, например, когда богатыри, отвечая на призыв Джангара отправиться в дальний путь, риторически вопрошают, если они попадут на чужую землю, накормят ли их кто-то горячей едой, другими словами, сделают его ли своим в этом обществе [НА КалмНЦ РАН. Рукопись тома «Эпический репертуар Ээлян Овла»].

Но в то же время горячее может убивать. Так, в волшебной сказке говорится:

Медноклювая старуха, увидев две ямы, залезла в большую. Бёджан выбежал через маленькую яму. Медноклювая [старуха] не смогла выбраться из маленькой ямы. Тогда [Бёджан], опрокинув [на нее] котел с горячим бульоном, стоявший на треноге, погубил медноклювую [старуху]. [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 114–115].

Медноклювую старуху, существо Нижнего мира, старуху-вампиру, герой сказки убивает обычным кипятком, хотя находилась уже была почти в Нижнем мире, т.е. в яме. Горячая вода обладает магическими свойствами, практически являясь своего рода живой (нехолодной) водой.

3.3. Нейтральные температурные прилагательные

Нейтральная характеристика температуры в фольклорных произведениях не является важной, поскольку человек стремится обозначать то, что выходит за пределы нормы. Следовательно, для предков калмыков средние температуры не релевантны для упорядочивания окружающей действительности, и, как показывает материал исследования, употребляются только в определенных случаях, которые следует рассмотреть отдельно. Например:

В красном котле поставили вариться крепкий чай, по обыкновению разведя огонь из саксаула, и решили поспать семь суток; поспав, отдохнув, побеседовали, [снова] заснули, а когда проснулись, в красном котле крепкий чай уже был готов, костер из саксаула потух. Чай был еще теплый (букв. горяче-теплый), вдвоем встали, попили чай... [Калмыцкие богатырские сказки 2017, 166–167].

В этом случае градуальное прилагательное *бүлэн* ‘теплый’ выполняет другую функцию, и уже не когнитивную, в рамках которой обозначаются свойства объекта, результат тактильного восприятия, а сюжетную. Несмотря на то что герои сказки спали семь суток, потом еще спали какое-то время, тем не менее, чай, который варился в котле, до сих пор теплый. Здесь именно через прилагательные *халун-бүлэн* ‘горячий-теплый’, с одной стороны, передается гиперболизированность всей ситуации и богатырей: котел



был настолько большим, что чай в нем варился более чем семь суток, богатыри были настолько сильными и большими, что могут разжечь костер под таким котлом, поднять его, чтобы установить его над огнем и т.д. Не случайно, что в сказке используется сложное прилагательное, состоящее из двух отдельных слов, которые близки по своему значению, однако различаются по градуальности, причем одно из них относится к нейтральной характеристике. Думается, что, с другой стороны, тем самым подчеркивается пограничность состояния богатырей между иным миром и миром человека, поскольку сон в фольклорных текстах предстает как переход в другой мир, мир мертвых, Нижний мир и т.д. Причины погружения в сон бывают разными: в одном случае это поиски ответов, подсказок, в другом случае это приобретение магических способностей, силы и т.д., которые помогают герою пройти испытания, в третьих случаях это может быть наказанием нарушения запрета и многое другое. В данной работе на причинах погружения в сон мы не останавливаемся. Пробуждаясь, герои могут приобрести какие-то магические качества, подсказки, как действовать в той или иной ситуации. Пограничность состояния между жизнью и смертью в этой же сказке опять же отражается прилагательными *халун булэнэр* 'букв. горяче-теплый' [Калмыцкие богатырские сказки 2018, 168–169] по отношению к птице (скворцу), в которую нужно было попасть стрелой между подбородком и твердым небом сквозь шов одежды человека. Интересно, что здесь хан устанавливает двойное испытание: и на меткость, и на скорость, когда богатырь должен принести хану еще живую птицу, но находящиеся между миром мертвых и живых.

Мотив сна очень ярко реализован в легенде о джангарчи, где герой, заболев, впадает в полузабытье, т.е. перемещается в иной мир, где встречает Эрлик-хана, который одаривает героя магической способностью. Он приобретает способность исполнять песни эпоса, но при выполнении одного условия: не говорить о встрече с Эрлик-ханом и о своем даре до тех пор, пока не повстречает буддийского монаха, который попросит исполнить песни «Джангара» [Мифы, легенды и предания 2017, 132–135]. В традиционном миропонимании сон равен беспмятству или даже смерти. Сам герой, когда рассказывает о том, что с ним произошло, говорит именно об «обретении дара сказительства, которое в легенде сродни инициации, прохождению через мир мертвых и “новому рождению”» [Бакаева 2003, 59].

В другой богатырской сказке сон помогает набраться сил богатырю и коню в ходе изнурительного путешествия:

Расстояние [преодоленное] было большим, знойно было, очень жарко, и скакун, и человек истомились-измучились, поэтому он отпустил скакуна своего к холодной ключевой воде, на луговую зеленую траву, а сам быстро светло-желтый шатер свой растянул, трубку с голову верблюда-самца величиной с верблужонка связками [табака] набив, налево и направо попыхивая, передние зубы обнажая, коренные [зубы] сжимая, сидел. [Потом] быстро развел огонь из саксаула, крепкий чай сварил, попил и, вытянувшись, словно кожаный ремень, раскрасневшись,



словно таволга, заснул. Спал-спал, а когда проснулся [увидел] – стремительный гнедой его, словно выстоялся, потучнел, стал таким, как прежде был. [Калмыцкие богатырские сказки 2018, 132–133].

Ситуацию усталости маркирует прилагательное *халун* 'горячий, жаркий', т.е. слово, которое не является нейтральным, а скорее аномальным по своему значению. Здесь также герой засыпает, переходя в иной мир, и возвращается в свой, словно перерождаясь.

4. Выводы по первой части статьи

В фольклоре калмыцкого народа доминирует бинарная система понятий температуры, где на шкале выделяются противоположные точки, при этом в архаичной картине мира нейтральные характеристики не фиксируются, что связано со стремлением человека дать номинацию аномальным с точки зрения человека явлениям, а если и используются номинации, обозначающие нейтральные температуры, то они выполняют функцию на уровне текста, например, комплексно реализуя мотивы пограничности мира мертвых и мира живых.

В статье, подготовленной для следующего номера журнала, будут рассмотрены метафоры с температурными прилагательными, которые помогают выстроить фрагмент языковой картины мира калмыцкого народа, а также специфику восприятия температуры, отраженную в фольклорных текстах.

ИСТОЧНИКИ

1. Калмыцкий героический эпос «Джангар». Эпический репертуар Д. Шавалиева // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. 338 с.
2. Калмыцкий героический эпос «Джангар». Эпический репертуар Ээлян Овла // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. 484 с.
3. Калмыцкие сказки о животных, бытовые, кумулятивные и небылицы // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. 736 с.
4. Калмыцкий героический эпос «Джангар». Цикл песен джангарчи Мукебюна Басангова. Песнь джангарчи Бадмы Обушинова // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. 527 с.
5. Калмыцкий героический эпос «Джангар». Багацохуровский цикл // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. 484 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакаева Э.П. Добуддийские верования калмыков. Элиста: Джангар, 2003. 358 с.
2. Галданова Г.Р. Доламаистские верования бурят. Новосибирск: Наука, 1987. 124 с.
3. Кабанова Е.В. Концептуализация температуры в немецкой языковой карти-



не мира: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.04. Барнаул, 2011. 19 с.

4. Калмыцкие богатырские сказки / вступит. ст. Б.Б. Манджиевой; подгот. текстов, переложение калм. текстов, пер. Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой, Ц.Б. Селеевой; примеч., коммент., указатели, словарь Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; отв. ред. А.А. Бурькин, В.Л. Кляус, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. М.: Первая Образцовая типография, Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2017. 561 с.

5. Калмыцкие волшебные сказки / вступит. ст. Б.Б. Горяевой; сост., указатели Б.Б. Горяевой, Д.В. Убушиевой; перевод, примеч., коммент., словарь Б.Б. Горяевой, Т.А. Михалевой, Д.В. Убушиевой; отв. ред. А.А. Бурькин, В.Л. Кляус, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. Элиста: КалмНЦ РАН, 2020. 584 с.

6. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / вступит. ст. Б.Б. Манджиевой; сверка текстов песен с оригиналом на «ясном письме» Б.Б. Горяевой, Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; пер. Т.А. Михалевой; примеч., коммент., словарь, указатели Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев, С.Ю. Неклюдов, В.В. Куканова. М.: Первая Образцовая типография, Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с.

7. Кононова С.Ю. Методология исследования прилагательных с температурными коннотациями: анализ процесса восприятия температуры // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 5(59). Ч. 2. С. 99–103.

8. (a) Куканова В.В. Архаические представления о ветре в калмыцком фольклоре: междисциплинарный подход // Новый филологический вестник. 2021. № 2. С. 371–391.

9. (b) Куканова В.В. Представления о дожде у калмыков и их предков (на материале фольклорных источников) // Новый филологический вестник. 2021. № 3. С. 469–484.

10. Куканова В.В. Концепт *уулн* 'облако' в фольклоре калмыцкого народа // Новый филологический вестник. 2022. № 2. С. 367–393.

11. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 2000. 407 с.

12. Мифы, легенды и предания калмыков / подгот. текстов, пер., вступит. ст., примеч., коммент., указатели, словарь, сверка калмыцких текстов Т.Г. Басанговой, Т.А. Михалевой; отв. ред. А.А. Бурькин, Е.Н. Кузьмина, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. М.: Наука, Восточная литература, 2017. 365 с.

13. Пюрбеев Г.Ц. Эпос «Джангар»: культура и язык (= *Жаңһр дуулвр: сойл болн келн*) / на русском и калмыцком языках. Элиста: Джангар, 2015. 280 с.

14. Разаускас Д. Лексико-семантический анализ мифологических концептов: символика «рыбы» в балто-славянской традиции (с привлечением индо-иранских данных): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.03. М., 2004. 28 с.

15. Санчилов В.П. О материальной культуре ойратов XIII–XVII веков // Монголоведение. Вып. 2. Элиста: КИГИ РАН, 2003. С. 203–210.

16. Соловьева Н.В. Бинарные оппозиции как основополагающие элементы мифологической и фольклорной картин мира // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2014. № 4. С. 63–69.

17. Убушиева Д.В. Рыболовство в фольклоре калмыков и народов Южной Сибири // Новый филологический вестник. 2020. № 2(53). С. 75–91.

18. Starostin S.A., Dybo A.V., Mudrak O.A. An Etymological Dictionary of Altaic Languages. Koninklijke: Brill, 2003. 1556 p.



REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kononova S.Yu. Metodologiya issledovaniya prilagatel'nykh s temperaturnymi konnotatsiyami: analiz protsessa vospriyatiya temperatury [Methodology of Research of Adjectives with Temperature Connotations: The Analysis of the Process of Temperature Perception]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2016, no. 5(59), part 2, pp. 99–103. (In Russian).

2. (a) Kukanova V.V. Arkhaicheskiye predstavleniya o vetre v kalmytskom fol'klоре: mezhdistsiplinarnyy podkhod [The Archaic Beliefs about Wind in the Kalmyk Folklore: An Interdisciplinary Approach]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2021, no. 2, pp. 371–391. (In Russian).

3. (b) Kukanova V.V. Predstavleniya o dozhde u kalmykov i ikh predkov (na materiale fol'klornykh istochnikov) [Concepts of Rain in the Kalmyks and Their Ancestors (Based on Folklore Sources)]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2021, no. 3, pp. 469–484. (In Russian).

4. Kukanova V.V. Kontsept *уулн* 'oblako' v fol'klоре kalmytskogo naroda [The Concept *Уулн* 'Cloud' in Kalmyk Folklore Revisited]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2022, no. 2, pp. 367–393. (In Russian).

5. Sanchirov V.P. O material'noy kul'ture ойратов XIII–XVII vekov [About 13th–17th Century Oirat Material Culture]. *Mongolovedeniye*, 2003, vol. 2, no. 1, pp. 203–210. (In Russian).

6. Solovyeva N.V. Binarnyye oppozitsii ka osnovopolagayushchiye elementy mifologicheskoy i fol'klорной kartin mira [Binary Oppositions as Fundamental Elements of Mythology and Folklore]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Lingvistika*, 2014, no. 4, pp. 63–69. (In Russian).

7. Ubushieva D.V. Rybolovstvo v fol'klоре kalmykov i narodov Yuzhnoy Sibiri [Fishery in the Folklore Traditions of the Kalmyks and Peoples of Southern Siberia]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2020, no. 2(53), pp. 75–91. (In Russian).

(Monographs)

8. Bakayeva E.P. *Dobuddiyskiye verovaniya kalmykov* [Pre-Buddhist Beliefs of Kalmyks]. Elista, Dzhangar Publ., 2003. 358 p. (In Russian).

9. Burykin A.A., Klyaus V.L., Kukanova V.V., Pyurbеev G.Ts. (eds.) *Kalmytskiye bogatyrskiyе skazki* [Kalmyk Heroic Tales]. Moscow, Chekhovskiy Pechatnyy Dvor Publ., 2017. 561 p. (In Kalmyk and Russian).

10. Burykin A.A., Klyaus V.L., Kukanova V.V., Pyurbеev G.Ts. (eds.) *Kalmytskiye volshebnyye skazki* [Kalmyk Magic Tales]. Elista, Kalmyk Scientific Center (RAS) Publ., 2020. 584 p. (In Kalmyk and Russian).

11. Burykin A.A., Kuzmina E.N., Kukanova V.V., Pyurbеev G.Ts. (eds.) *Mify, legendy i predaniya kalmykov* [Kalmyk Myths, Legends, and Tales]. Moscow, Vostochnaya Literatura Publ., 2017. 365 p. (In Russian).

12. Galdanova G.R. *Dolamaistskiye verovaniya buryat* [Pre-Lamaist Beliefs of Buryats]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1987. 124 p. (In Russian).



13. Meletinsky E.M. *Poetika mifa* [Poetics of Myth]. Moscow, Vostochnaya Literatura Publ., 2000. 407 p. (In Russian).

14. Pyurbееv G.Ts. *Epos "Dzhangar": kul'tura i yazyk* [The Epic of Jangar: Culture and Language]. Elista, Dzhangar Publ., 2015. 280 p. (In Kalmyk and Russian).

15. Pyurbееv G.Ts., Neklyudov S.Yu., Kukanova V.V. (Eds.) *Kalmytskiy geroicheskii epos "Dzhangar": Maloderbetovskiy tsikl* [Kalmyk Heroic Epic of Jangar: The Baga Dorbet Cycle]. Moscow, Chekhovskiy Pechatnyy Dvor Publ., 2020. 544 p. (In Kalmyk and Russian).

16. Starostin S.A., Dybo A.V., Mudrak O.A. *An Etymological Dictionary of Altaic Languages*. Koninklijke, Brill Publ., 2003. 1556 p. (In English, Russian, etc.).

(Thesis and Thesis Abstracts)

17. Kabanova E.V. *Kontseptualizatsiya temperatury v nemetskoj yazykovoj kartine mira* [Conceptualization of Temperature in the German Linguistic View of the World]. PhD Thesis Abstract. Barnaul, 2011. 19 p. (In Russian).

18. Razauskas D. *Leksiko-semanticheskij analiz mifologicheskikh kontseptov: simbolika "ryby" v balto-slavyanskoj traditsii (s privilecheniem indo-iranskikh dannyx)* [Lexicosemantic Analysis of Mythological Concepts: Symbolism of 'Fish' in the Balto-Slavic Tradition (as Compared to Indo-Iranian Data)]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2004. 28 p. (In Russian).

Куканова Виктория Васильевна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела письменных памятников и языкознания. Научные интересы: поэтика, калмыцкий фольклор, картина мира.

E-mail: vika.kukanova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7696-4151

Viktoria V. Kukanova, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Leading Research Associate, Department of Written Monuments and Linguistics. Research interests: poetics, Kalmyk folklore, Kalmyk poetry, worldview.

E-mail: vika.kukanova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7696-4151

DOI 10.54770/20729316-2022-4-397

Б.Б. Манджиева (Элиста)

СИНЬЦЗЯН-ОЙРАТСКАЯ ВЕРСИЯ ЭПОСА «ДЖАНГАР»: ТЕКСТЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ*

Аннотация. В статье рассматриваются основные проблемы эпосоведческих исследований синьцзян-ойратской версии «Джангара», которая в силу объективных причин долгое время оставалась малоизвестной науке. Актуальность темы исследования и ее новизна заключаются в осмыслении научных исследований китайских джангароведов, результатов изучения синьцзян-ойратской эпической традиции, которые в настоящее время недоступны отечественным исследователям, поскольку изданы они на ойратской и старомонгольской письменности. Письменная фиксация песен синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» началась в конце 70-х годов прошлого столетия. Джангароведами Китая была развернута полномасштабная работа по выявлению и записи джангарчи по всем районам Синьцзяна (СУАР КНР). В результате систематического сбора эпического наследия были подготовлены и опубликованы многотомные издания текстов песен «Джангара». На современном этапе развития джангароведения в Китае публикация полевых материалов продолжается, тексты героического эпоса «Джангар» представляют ценнейший источник для наиболее полного, всестороннего изучения уникального памятника синьцзянских ойрат-монголов. Первые изыскания исследователей посвящены рассмотрению вопросов бытования «Джангара», изучению биографии рапсода и сказительской традиции ойратов Синьцзяна. В научных трудах китайских ученых рассматриваются исторические предпосылки возникновения эпоса «Джангар» и вопросы генезиса, распространения эпоса «Джангар» в Калмыкии, Синьцзяне и Монголии, изучаются проблемы сравнительно-типологического исследования образной системы, сюжетов и мотивов. «Джангар» как уникальный памятник эпического творчества включен правительством КНР в список важнейшего национального нематериального культурного наследия, охраняемого государством. В целях сохранения и научного исследования эпического наследия китайскими учеными разрабатывается единая интегрированная информационная система, содержащая электронные базы данных по джангароведению: полнотекстовые, библиографические, звуковые, графические, документально-фактографические и мультимедийные, которые, являясь уникальным комплексным ресурсом хранения, поиска и дальнейшего использования материалов, позволяют эффективно решать научно-исследовательские задачи фольклористов Китая.

Ключевые слова: эпос «Джангар»; синьцзян-ойратская версия; джангарчи; традиция; сбор; текст; фиксация; публикация; исследования.

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (регистрационный номер АААА-А19-119011490036-1).

B.B. Mandzhieva (Elista)

Xinjiang Oirat Version of the Epos “Jangar”: Texts and Research*

Abstract. The article deals with the main problems of epic studies of the Xinjiang Oirat version of “Dzhangar”, which, due to objective reasons, remained little known to the researchers for a long time. The relevance and novelty of the topic of the study lie in the comprehension of studies by Chinese dzhangarologists, the results of the study of the Xinjiang-Oirat epic tradition, which are currently inaccessible to domestic researchers because they are published in Oirat and Old Mongolian writing. Written recording of the songs of the Xinjiang-Oirat version of the Jangar epic began in the late 70s of the last century. Chinese dzhangarologists launched a full-scale work to identify and record dzhangarchi in all regions of Xinjiang (Xinjiang of the People’s Republic of China). As a result of the systematic collection of the epic heritage, multi-volume editions of the texts of the songs “Dzhangar” were prepared and published. At the present stage of the development of Dzhangar studies in China, the publication of field materials continues, the texts of the heroic epic “Dzhangar” are a valuable source for the most complete, comprehensive study of the unique monument of the Xinjiang Oirat Mongols. The first researchers’ works are devoted to the consideration of the existence of “Dzhangar”, the study of the biography of the rhapsods and the storytelling tradition of the Oirats of Xinjiang. In Chinese scholars’ works, the historical prerequisites for the emergence of the Dzhangar epic and the issues of the genesis and distribution of the Dzhangar epic in Kalmykia, Xinjiang and Mongolia are considered, and the problems of comparative typological research of the figurative system, plots and motifs are studied. “Dzhangar” as a unique monument of epic creativity is included by the PRC government in the list of the most important national intangible cultural heritage protected by the state. In order to preserve and study the epic heritage for the purposes of academic research, Chinese scholars are developing a unified integrated information system that contains electronic databases on Dzhangar studies: full-text, bibliographic, audio, graphic, documentary-factographic and multimedia, which, being a unique comprehensive resource for storage, search and further use of materials, allow effectively solve research tasks of Chinese folklorists.

Key words: epic “Dzhangar”; Xinjiang-Oirat version; dzhangarchi; tradition; collection; text; fixation; publication; research.

Героический эпос «Джангар» является достоянием культуры монгольских народов: калмыков России, западномонгольских ойратов Монголии и синьцзянских ойратов Китая. В настоящее время науке известны три национальные версии «Джангара»: калмыцкая, монгольская и синьцзян-ойратская. В статье дается краткий обзор исследований ученых Китая, посвященный сбору и публикации текстов, изучению и сохранению синь-

* The reported study was funded by government subsidy – project name ‘Oral and Written Heritage of Mongolic Peoples of Russia, Mongolia and China: Cross-Border Traditions and Interactions’ (state reg. no. AAAA-A19-119011490036-1).

цзян-ойратской версии «Джангара». Актуальность темы исследования и ее новизна заключаются в осмыслении научных исследований китайских джангароведов, результатов изучения синьцзян-ойратской эпической традиции, которые в настоящее время недоступны отечественным исследователям, поскольку изданы они на ойратской и старомонгольской письменности. Цель статьи заключается в необходимости анализа эпосоведческих исследований в КНР, осмыслении тенденций в развитии зарубежного джангароведения.

Синьцзян-ойратская версия эпоса «Джангар» в силу объективных причин долгое время оставалась малоизвестной науке. Первые сведения о существовании у ойратов героического эпоса «Джангар» имеются в исследованиях Г.Н. Потанина [Потанин 1895] и Б.Я. Владимирцова [Владимирцов 1923], которые отмечают, что «“Джангар” есть и у китайских калмыков, т.е. у торгутов, кочующих по хребту Тарбагатай, и у торгутов, живущих по реке Эдзин-Гол, а также, вероятно, его знают и остальные сородичи астраханских калмыков – олетье Алашаня и Хухнора в северо-восточном Тибете» [Потанин 1895, 61], что эпос исполняют и те ойраты, которые «укочевали с Волги и живут теперь в Джунгарии и Тань-Шане» [Владимирцов 1923, 17].

Начало письменной фиксации песен синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» было положено в 1978–1979 гг. прошлого столетия [Джамцо 1997, 369; Эрдэнэбаяр 2010, 30]. Сбор и публикация текстов «Джангара» стали главной и первостепенной задачей исследователей, благодаря которым было создано Синьцзянское отделение Общества по изучению фольклора и искусства. Джангароведами Китая была развернута полномасштабная работа по выявлению и записи джангарчи по всем районам Синьцзян-Уйгурского автономного района (СУАР).

Первым успешным результатом систематического сбора эпических песен «Джангара» у ойратов Синьцзяна, начавшегося в конце 70-х гг. XX в. стало издание пятнадцати глав: «1. Глава о битве Алтан-Чээджи-баавы со строгим Саналом Смуглолицым. 2. Глава о битве Алого Хонгора Благородного с Саваром Тяжелоруким. 3. Глава о победе Алого Хонгора-льва Благородного над тремя братьями-мангусами. 4. Глава о битве Хонгора с сыном Кюрюл-Замбал-хана. 5. Глава о Хату-Хара-Сангсаре. 6. Глава о женитьбе Салькин-Таваг-богатыре. 7. Глава о женитьбе Хонгора. 8. Глава о пленении Дунгшур-Гэрэл-мангуса Алым Хонгором Благородным. 9. Глава о Хан-Сийр-витязе. 10. Глава о свирепом Мала-Хавха. 11. Глава о победе Алого Хонгора Благородного над мангусовским Бюргюд-ханом. 12. Глава о Хара-Тэвэгту-хане. 13. Глава о битве Хара-Джилган-богатыря с Шара-Гэрэл-ханом. 14. Глава о доставлении богатырем родившегося Бадмин Улана Хошунуном Алым, Хара-Джилган-богатырем и Аля Шонхором. 15. Глава о женитьбе Хошун Алого» (перевод названий глав А.Ш. Кичикова) [Кичиков 1992, 131–132].

Эпические песни, вошедшие в сборник, распределяются по репертуарам сказителей: «Пюрбюджаб – главы 4 и 5, Люрюб – 1 и 9, Пюрбэй – 10



и 15, Бадма – 3, 7 и 10, Дарам – 3 и 6, Рампил – 2, 7, 8 и 14, Караб, Докна – 11, Пунджига – 12, Баасухара – 13» [Кичиков 1992, 132]. Издание в 1980 г. пятнадцати песен «Джангара» на ойратской письменности «тодо бичиг» («ясное письмо») явилось важным событием в научном мире монголоведов [Жангар 1980] и стало «ярким свидетельством давней эпической традиции, существующей у ойратов Синьцзяна» [Церенов 2008, 439].

Успешным результатом собирательской работы эпического наследия синьцзянских ойратов стала серия публикаций в двенадцати томах под названием «Жангариин экэ материал». Благодаря коллективной работе исследовательской группы, членами которой были преподаватели университета Внутренней Монголии У. Буянкишиг и Бюрнбаяр, сотрудники Синьцзянского книжного издательства Т. Бадма, Ч. Эрнця, фольклористы Ж. Ринчиндорж, Т. Джамцо, Ж. Батнасан и др., был собран огромный материал по синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» [Жагар 2008, 414]. Первые пять томов «Жангариин экэ материал» были опубликованы в Синьцзяне в издательстве «Шинхува» в 1983 г., следующие семь томов вышли в свет в 1992 и 1996 гг. [Жангариин экэ материал 1983–1996]. Публикация 12 томов серии «Жангариин экэ материал», содержащие 123 эпические песни, являются ценным текстологическим материалом для всестороннего изучения эпического наследия ойратов Синьцзяна. По мнению А.Ш. Кичикова, «без учета такой мощной самобытной традиции дальнейшее изучение “Джангара” не может быть успешным» [Кичиков 1981, 41].

На протяжении многих лет джангароведы Синьцзяна вели поиск песен «Джангара». Для сбора материалов члены секции отправились в северную и южную стороны Тэнгэр уула, они побывали в двадцати четырех шиянах, слушали и записывали сказителей во всех поселках и стойбищах скотоводов [Бадма 2008, 432]. Полномасштабный сбор образцов устного народного творчества синьцзянских ойратов способствовал возрождению состязаний сказителей. «Сотрудниками секции по изучению “Джангара” в течение 3–4 лет были проведены семь слетов (съездов) исполнителей эпоса в масштабе аймаков, шиянов (городов) и джу (районов), были прослушаны свыше ста джангарчей и знатоков фольклора» [Бадма 2008, 433].

Огромный материал, собранный с целью сохранения и популяризации эпоса, был опубликован в трех томах «Джангара» на ойратской письменности «тодо бичиг» («ясное письмо») Народным издательством Синьцзяна в Китае. Первый том, состоящий из предисловия и 30 песен, вышел в свет в 1986 г. [Жангар 1986–2000, I], второй том с 30 главами издан в 1987 г. [Жангар 1986–2000, II] и третий том с 10 песнями и приложениями опубликован в 2000 г. [Жангар 1986–2000, III]. 70 песен этого трехтомного издания синьцзянской версии эпоса «Джангар» были переложены на калмыцкий язык известным востоковедом Б.Х. Тодаевой с сохранением фонетических, орфографических, лексических, морфологических и синтаксических особенностей языка оригинала [Джангар 2005–2008]. Российское издание героического эпоса синьцзянских ойрат-монголов открыло новые возможности для всестороннего углубленного изучения самобытной эпи-

ческой традиции ойратов.

Наряду с публикацией трехтомного издания синьцзянской версии «Джангара» на ойратской письменности «тодо бичиг» («ясное письмо»), эти 70 песен были переложены исследователями на старомонгольскую письменность (худум бичиг) и изданы в Синьцзяне: первый том опубликован в 1988 г. [Жангар 1988], второй – в 1990 г. [Жангар 1990] и третий – в 1996 г. [Жангар 1996]. В целях популяризации эпического наследия ойратов китайские исследователи Хэй Лэй, Дин Си Хув перевели эти 70 глав синьцзянской версии «Джангара» на китайский язык, и под редакцией Х. Бада тома были опубликованы в Китае: 1-й том содержит 14 глав, 2-й том – 16 глав [Жангар 1993–2004, I–II], 3-й том – 10 глав [Жангар 1993–2004, III], 4-й том – 13 глав [Жангар 1993–2004, IV], 5–6-й тома – 7 глав [Жангар 1993–2004, V–VI].

В 2002 г. исследователь ойрат-монгольского фольклора Даваан Тая опубликовал в Японии репертуар хобуксарского сказителя Рампиля в книге «Арампилин “Жангар” – Шинжаан Ойрадын баатарлаг тууль» [Тая 2002]. Затем в 2006 г. профессор Д. Тая подготовил и опубликовал эпические песни в самозаписи джангарчи Джунай, издание вышло под названием «Жунайин нар бичмэл “Жангар”» (Рукописи «Джангара» сказителя Джунай) [Жунайин 2006].

Известным синьцзянским исследователем-джангароведом Т. Джамцо подготовлен и опубликован том «Шинэс эмкэгдэн орчулагсан туули “Жангар”» (Новые сказания «Джангара»). Книга содержит двадцать пять эпических песен синьцзянской, калмыцкой, монгольской и бурятской версий «Джангара» [Шинэс эмкэгдэн орчулагсан 2005]. В 2010 г. под редакцией профессора Джамцо в издательстве Синьцзянского университета в свет вышел том героического эпоса «Джангар» синьцзянских ойрат-монголов, также состоящий из 25 песен. Издание предваряется обширной вступительной статьей составителя, тексты представлены на ойратской письменности, а для читателей, не владеющих «тодо бичиг» («ясное письмо»), песни даются в латинской транскрипции. Каждая глава снабжена кратким содержанием текста на «тодо бичиг» и на английском языке. Научный аппарат тома состоит из комментариев, пояснений и словаря [Жангар 2010].

В 2013 г. джангароведы Китая опубликовали 78 песен синьцзян-ойратской версии «Джангара» в трехтомном издании «Жангар. Жангарчудын хээлсн “Жангар”-ын уг текст» [Жангар 2013, I–III]. Первый том содержит 21 песнь, второй – 29 песен, третий – 28 песен и два текста магтала-восхваления. Тексты, вошедшие в том, были записаны во время научных экспедиций в 1980–1990-х гг. по всем районам СУАР Китая. В отличие от вышеуказанных томов синьцзян-ойратской версии «Джангара», где не всегда учитывался научный подход к публикации оригинальных текстов (сведения о процессе подготовки трехтомного издания описаны в приложении к третьему тому [Бадма 2008, 432–436]), в трехтомном издании 2013 г. были соблюдены принципы подготовки текстов на языке оригинала и воспроизведены без каких-либо искажений, литературного вмешательства и конта-



минаций [Жангар 2013, I–III].

На современном этапе развития джангароведения в Китае публикация полевых материалов продолжается, тексты героического эпоса «Джангар» представляют ценнейший источник для наиболее полного, всестороннего изучения уникального памятника синьцзянских ойрат-монголов.

Первоначальный этап изучения синьцзянской версии эпоса «Джангар» в Китае связан с активным сбором полевого материала, выявлением эпических певцов-джангарчи, записью их репертуара. Поэтому вполне обосновано, что первые изыскания исследователей посвящаются рассмотрению вопросов бытования «Джангара», изучению биографии рапсодов и сказительской традиции ойратов Синьцзяна. В данном направлении известны работы таких исследователей как Буянкишиг, Т. Бадма [Буянкишиг, Бадма 1982], Ж. Ринчиндорж [Ринчиндорж 1984, 2004], Ж. Батнасан [Батнасан 1986, 1987], Б. Кэнэр [Кэнэр 1984], М. Ням [Ням 1984, 1986], Т. Джамцо [Джамцо 1985, 1986, 1991], Ж. Цолоо [Цолоо 1989], Б. Нямжав [Нямжав 1991], Ж. Эрдэнэбаяр [Эрдэнэбаяр 1986, 1990, 1991, 2010], Д. Тая [Тая 1992, 2002, 2010], Б. Амрдала [Амрдала 2008] и др.

Биографические сведения об известных синьцзянских джангарчи: Перлян Рампил, Жавин Жууна, Шаркугин Пюрвжав, Лилян Пюрвя, Батнасни Дарм, Цедня Харцха, Тавкин Бимба, Буувын Очр, Бадмин Мёнтгр, Бадмаран Карв, Нимян Булга – представлены исследователем Б. Амрдала в приложении к третьему тому «Джангара» [Амрдала 2008, 334–340]. Сказительская традиция синьцзянских джангарчи, распространение «Джангара», исполнительские особенности рапсодов подробно рассмотрены в монографическом исследовании профессора Д. Тая «Шинжааны жангарчийн уламжлал судлал» (Исследование сказительской традиции синьцзянских джангарчи) [Тая 2010].

Вопросы распространения эпоса «Джангар» в Калмыкии, Синьцзяне и Монголии исследованы в работе Ж. Эрдэнэбаяра «Жангарын тархац, түүний газарзүйн хэв шинжүүд» (Распространение «Джангара» и его географические особенности) [Эрдэнэбаяр 2010]. Рассмотрев оригинальные тексты эпических песен «Джангара» в районах бытования Калмыкии (Малодербетовский, Багацохуровский, Икицохуровский районы), Синьцзяна (Иль-Бортальский, Баянгольский, Тарвагатайский районы СУАР) и Монголии (Гоби-Алтай, Ховд, Баянхонгор, Архангай, Уверхангай, Завхан, Хубсугул), автор приходит к выводу, что изучение сюжетного состава каждой из региональных традиций дает необходимые условия для определения особенностей распространения эпоса среди ойратов [Эрдэнэбаяр 2010].

Исторические предпосылки возникновения эпоса «Джангар», вопросы генезиса рассматриваются в исследованиях Ж. Ринчиндорж [Ринчиндорж 1986, 2004], Т. Джамцо [Джамцо 1997, 2010], Ж. Батнасан [Батнасан 2014] Б. Мёнкя [Мёнкя 2011] и др. Рассматривая проблему возникновения эпоса «Джангар», профессор Джамцо приходит к мнению, что в эпических песнях в некоторой степени отражаются исторические события времени правления Чингис-хана, а богатыри представляются его воинами



[Джамцо 1997, 26]. Исследователь Ж. Ринчиндорж, проанализировав все точки зрения ученых-джангароведов, рассмотрев содержание эпических песен, соотнеся основное содержание с периодом общественного развития ойратов, изучив различные материалы, связанные с возникновением и развитием эпоса, пришел к выводу, что ««Джангар» сформировался в историческом промежутке времени, когда ойраты перекочевали на Алтай и до того, как Хо-Урлюк повел торгутов на Волгу. Это приходится на XV–XVII века» [Ринчиндорж 2004, 47]. По мнению ученого Б. Мёнкя, который основывается на том, что эпос сохранился только у волжских калмыков и синьцзянских ойратов, «Джангар» возник в России в середине XVII–XVIII вв. [Мёнкя 2011].

Сравнительно-типологическому исследованию образной системы, сюжетов и мотивов посвящена монография «Жангар туулийн хэв шинжийн харьцуулсан судалга» (Сравнительно-типологическое исследование эпоса «Джангар») Тудэвийн Баясгалан. Исследователем рассмотрены национальные версии песен о Хонгоре, Хара Сойо, Замбал-хане, Джангаре, в сравнительно-сопоставительном плане проанализированы образы таких героев, как Джангар, Хонгор, Авай Гэрэл, Минъяан, Савар, Алтан Чеджи, Ке Джилван, Бёке Мёнген Шигширге, Гюмбе, Боро Мангнай, Хавхан Хара Сойо и др. [Бясгалан 2010].

Многие аспекты эпической традиции синьцзян-ойратского героического эпоса «Джангар» изучены в работах китайских ученых: особенности содержания песен у торгутов, олетов, чахаров и хошуттов [Лю Шиу 2004], проблемы сохранения и вопросы сюжетосложения, образов, поэтической структуры [Джамцо 1997; Тубшин 2004; Мёнкезая 2016], своеобразии исполнительской традиции у джангарчи [Бадай 2004; Эрдя 2014; Тая 2005, 2016] и др.

«Джангар» как уникальный памятник эпического творчества включен правительством КНР в список важнейшего национального нематериального культурного наследия, охраняемого государством. В связи с этим в целях сохранения и научного исследования эпического наследия китайскими учеными разработана единая интегрированная информационная система. Созданы электронные базы данных по джангароведению: полнотекстовые, библиографические, звуковые, графические, документально-фактографические и мультимедийные, которые, являясь уникальным комплексным ресурсом хранения, поиска и дальнейшего использования материалов, позволяют эффективно решать научно-исследовательские задачи ученых-фольклористов Китая. Таким образом, эпосоведческие исследования китайских фольклористов свидетельствуют о всевозрастающем интересе ученых к изучению выдающегося памятника духовной культуры калмыков и ойратов – героического эпоса «Джангар», представляют новые сведения о развивающихся направлениях в зарубежном джангароведении.



ИСТОЧНИКИ

1. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Элиста: Джангар, 2005–2008.
2. Жангар. Жамца эркелэн нээрүлва. Урумчи: Шинжийан-гийн Икэ сурхулин кэвлэлин хора, 2010. 993 х.
3. Жангар. Жангарчудын хээлсн «Жангар»-ын уг текст: в 3 т. Урумчи: Шинжийан-гийн ардын кэвлэлин хора, 2013.
4. Жангар. Такил Зула хаани ачи Тангсаг Бумба хаани жичи Үзэн Алдар хаани көбүүн үйэнн оночин Жангарын туули арбан табун бөлөг. Урумчи: Шинжийан-гийн «Шинхува» кэвлэл, 1980. 647 х.
5. Жангар: в 3 т. Дунд улусийн ардын амн зокал урлгиг судлх ниигмлин шинжангин уйгур эбээн засх оюни сала ниигмливэс эмкэгдэлвэ. Урумчи: Шинжийан-гийн ардын кэвлэлин хора, 1986–2000.
6. Жангар: в 6 т. Урумчи: Шинжийан-гийн ардын кэвлэлин хора, 1993–2004.
7. Жангариин экэ материал: 12 дев. Урумчи: Шинжийан-гийн «Шинхува» кэвлэл, 1983–1996.
8. Жунайин нар бичмэл «Жангар. Д. Тая буулн диглв. Көк Хот: Өвр Монһлын ардын кэвлэлин хора, 2006.
9. Шинэс эмкэгдэн орчулагсан туули «Жангар». Т. Джамцо эркелэн нээрүлва. Урумчи: Шинжийан-гийн Икэ сурхулин кэвлэлин хора, 2005. 1262 х.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амрдала Б. Жаңһрчдын товч намтр // «Джангар». Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Т. 3. Элиста: Джангар, 2008. С. 334–340.
2. Бадай Х. Ойратский «Джангар» и его исследование // «Джангар» в евразийском пространстве: материалы международной научно-практической конференции (Элиста, 27 сентября – 2 октября 2004 г.). Элиста: КалмГУ, 2004. С. 176–184.
3. Бадма Т. Заключение // «Джангар». Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Т. 3. Элиста: Джангар, 2008. С. 431–436.
4. Батнасан Ж. «Жангар»-ын тууль ба Ховогсайрын жангарчарын тухай байцаалтын мэдүүлэлт // Жангар. Т. 2. Урэмчи: Шинжийан-гийн ардын кэвлэлин хора, 1987. Х. 624–626.
5. Батнасан Ж. О взаимосвязях эпоса «Джангар» с историческими личностями ранней истории // Эпос «Джангар» (Хобуксар, 16–17 июля 2014 г.). Хобуксар: Институт национальных литератур, 2014. С. 25–36.
6. Батнасан Ж. Ховогсайрт Жангар уламжлагдаж ирсэн тухай байцаалтын мэдүүлэлт // Жангарын тухай өгүүлүл. II боть. Урэмчи, 1986. Х. 623–646.
7. Буянкишиг, Бадма Т. Жангар. Дээд, дорд дэгтэр. Көк Хот: Өвөрмонголын Ардын хэвлэлийн хороо. 1982. С. 1–11.
8. Владимирцов Б.Я. Монголо-ойратский героический эпос. Пг; М.: Светоч, 1923. 253 с.
9. Джамцо Т. Алдарт жангарч П. Рампил болон Э. Овлоин Жангарын оршил бүлгийн харьцуулал // Ойрадын судлал. Урэмч, 1991. № 2. Х. 31–91.



10. Джамцо Т. Происхождение эпоса «Джангар» // «Жаңһрин» хурвн келнэ кевлл. Урумчи: Изд-во Синьцзянского ун-та, 2010. С. 52–140.
11. Джамцо Т. Туули «Жангар»-ын учир. Урумчи: Шинжийан-гийн ардын кэвлэлин хора, 1997. 516 х.
12. Джамцо Т. Шинжаан Жангарын тархац, хадгалагдацын тойм // Жангарын тухай өгүүлүүд. II боть. Урэмч, 1986. Х. 672–691.
13. Джамцо Т. Шинжааны Ойрад монголын баатарлаг тууль – Жангарын тархалт ба түүний хадгаламжийн тойм байдал // Үүрийн цолмон. 1985. № 1. Х. 24–48.
14. Жагар. Думд улстк «Жаңһр»-ин туулин бар кевллин товч // Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Т. 3. Элиста: Джангар, 2008. С. 412–424.
15. Кичиков А.Ш. «Джангар» современных джунгарских ойратов (К вопросу о соотношении традиций) // Этнография и фольклор монгольских народов. Элиста: [б.и.], 1981. С. 41–56.
16. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Наука, Восточная литература, 1992. 320 с.
17. Кэнэр Б. «Жангар»-ын уламжлгдл // Өвөрмонголын Багшийн ик сургуулийн эрдэм шинжилгээний сэтгүүл. 1984. Х. 44–67.
18. Лю Шиу. Особенности песен «Джангара» в четырех аймаках Синьцзяна // «Джангар» и проблемы эпического творчества: материалы международной научной конференции (г. Элиста, 22–24 августа 1990 г.). Элиста: Джангар, 2004. С. 113–116.
19. Мёнкезая Б. О значении двенадцати главных джангаровых богатырей // «Джангар» и эпические традиции тюрко-монгольских народов: проблемы сохранения и исследования: материалы III Международной научной конференции, посвященной 75-летию Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН (г. Элиста, 15–16 сентября 2016 г.). Элиста: КИГИ РАН, 2016. С. 161–165.
20. Мёнкя Б. «Жангар»-ын тархац хийгээд «Жангар»-ын үүсэл бүрдэл // «Джангар» и эпические традиции народов Евразии: проблемы исследования и сохранения. Материалы международной научной конференции (г. Элиста, 20–23 сентября 2011 г.). Элиста: КИГИ РАН, 2011. С. 104–110.
21. Ням М. Ардаг хүрэн морьтой Алтай тайж. Көк Хот: Өвөрмонголын соёл хэвлэлийн хороо, 1986.
22. Ням М. Үндэсний соёлын өвөө үр ачнартаа залгамжлагч – Жангарч Мөндүүр настны тухай сурвалжлага // Шинжааны Өдрин сонин. 1984. № 12. Х. 4–14.
23. Нямжав Б. Жангарч Бэмбэийн тухай дурсамж // Ойрадын судлал. 1991. № 3. Х. 75–76.
24. Потанин Г.Н. Саур Ванидович // Этнографическое обозрение. 1895. № 4. С. 57–70.
25. Ринчиндорж Ж. «Жангар»-ын үүссэн цаг үеийн тухай // «Жангар»-ын тухай өгүүлүүд. II боть. Урэмч, 1986. Х. 82–88.
26. Ринчиндорж Ж. О времени возникновения «Джангара» // «Джангар» и проблемы эпического творчества: материалы международной научной конференции (Элиста, 22–24 августа 1990 г.). Элиста: Джангар, 2004. С. 32–48.



27. Ринчиндорж Ж. Шинжааны Жангар хийгээд жангарчид // Үүрийн цолмон. 1984. № 2. Х. 577–617.
28. Тая Д. Арампилин «Жангар» – Шинжаан Ойрадын баатарлаг тууль. Япония: Университет Чиба, 2002. 298 с.
29. Тая Д. Жангарын тухай манай үзэлт – Ойрадын алдарт жангарч Аримпил жангарын тухай ярьсан нь // Өвөрмонголын их сургуулийн сонин. 1992. № 2. Х. 20–32.
30. Тая Д. Изучение проблем передачи устной традиции эпоса «Джангар» // «Джангар» и эпические традиции тюрко-монгольских народов: проблемы сохранения и исследования: материалы III Международной научной конференции, посвященной 75-летию Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН (Элиста, 15–16 сентября 2016 г.). Элиста: КИГИ РАН, 2016. С. 19–26.
31. Тая Д. Мелодия синьцзянских джангарчи и музыкальное сопровождение эпоса // Исследователь монгольских языков: к юбилею Б.Х. Тодаевой. Серия «Калмыцкая интеллигенция». Элиста: Джангар, 2005. С. 247–248.
32. Тая Д. Шинжааны жангарчийн уламжлал судлал. Улаанбаатар: Тод номын гэрэл төв, 2010. 322 х.
33. Тубшин. Значение и влияние первого монгольского издания «Джангара», опубликованного в Китае в 1958 г. // «Джангар» и проблемы эпического творчества: материалы Международной научной конференции (Элиста, 22–24 августа 1990 г.). Элиста: Джангар, 2004. С. 387–389.
34. Церенов В.З. Эпос «Джангар» у ойратов Синьцзяна // «Джангар». Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Т. 3. Элиста: Джангар, 2008. С. 437–457.
35. Эрдэнэбаяр Ж. «Жангар» чухам аль үеийн ямар бүтээл болох тухай шинээр судлах нь // Өвөрмонголын нийгмийн шинжлэх ухаан. Хөххот. 1986. № 4. Х. 63–85.
36. Эрдэнэбаяр Ж. «Жангар»-ын нийгэм, түүхийн үндэс сурвалж зэрэг асуудалд // Өвөрмонголын үндэстний багшийн дээд сургуулийн эрдэм шинжилгээний сэтгүүл. Тунлиао хот. 1990. № 4. Х. 112–126.
37. Эрдэнэбаяр Ж. Дундад улсын «Жангар»-ын судлалын нийгэмлэгийн анхдугаар ээлжит хурал // Өвөрмонголын үндэстний багшийн дээд сургуулийн эрдэм шинжилгээний сэтгүүл. 1991. № 3. Х. 118–131.
38. Эрдэнэбаяр Ж. Жангарын тархац, түүний газарзүйн хэв шинжүүд. Улаанбаатар: Тод номын гэрэл төв, 2010. 136 х.
39. Эрдя У. Современное состояние развития традиции «Джангара» в Хобуксаре // Эпос «Джангар» (Хобуксар, 16–17 июля 2014 г.). Хобуксар: Институт национальных литератур, 2014. С. 90–96.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Dzhamtso T. Aldart zhangarch P. Rampil bolon E. Ovloyn Zhangaryn orshil bylgyn khar'tsuulal [Comparison of the Text of the Prologues of “Dzhangar” by the Outstanding Dzhangarchi P. Rampil and E. Ovla]. *Oyradyн sudlal. Yremch*, 1991, no. 2,

pp. 31–91. (In Oirat script).

2. Dzhamtso T. Shinzhaany Oyrad mongolyn baatarlag tuul' – Zhangaryn tarkhalt ba tyyiny khadgalamzhiyn toym baydal [On the Issue of the Distribution and Preservation of the Xinjiang-Oirat Version of the Dzhangar Epic]. *Yyriyn tsolmon*, 1985, no. 1, pp. 24–48. (In Oirat script).

3. Erdenebayar Zh. “Zhangar” chukham al' yeiyn yamar byteel bolokh tukhay shineer sudlakh n' [A New Study about the Time of the Creation of the Epic “Dzhangar”]. *Өвөрмонголын нийгмийн шинжлэх ухаан. Khokhkhhot*, 1986, no. 4, pp. 63–85. (In Mongolian).

4. Erdenebayar Zh. “Zhangar”-yn niygem, tyykhiyn yndes survalzh zereg asudald [On the Issue of Studying the Social Structure of Society and the Historical Roots of the Epic “Dzhangar”]. *Өвөрмонголын yndestniy bagshiyn deed surguuliyn erdem shinzhillgeeni setgyyl. Tunliao khot*, 1990, no. 4, pp. 112–126. (In Mongolian).

5. Erdenebayar Zh. Dundad ulsyn “Zhangar”-yn sudlalyn niygemlegiyn ankhdu-gaar eelzhit khural [The First Meeting of the Society for the Study of “Dzhangar”]. *Өвөрмонголын yndestniy bagshiyn deed surguuliyn erdem shinzhillgeeni setgyyl*, 1991, no. 3, pp. 118–131. (In Mongolian).

6. Kener B. “Zhangar”-yn ulamzhlgdl [The Tradition of “Jangar”]. *Өвөрмонголын Bagshiyn ik surguuliyn erdem shinzhillgeeni setgyyl*, 1984, pp. 44–67. (In Mongolian).

7. Nyam M. Ynd-esniy soyelyn evөө yr achnartaa zalgamzhlagch – Zhangarch Mөndyyr nastny tukhay survalzhлага [The Heritage of Dzhangarchi Myondur is a Heritage of National Culture]. *Shinzhaany Ödrin sonin*, 1984, no. 12, pp. 4–14. (In Oirat script).

8. Nyamzhav B. Zhangarch Bembeiyn tukhay dursamzh [Memories of Jangarchi Bembe]. *Oyradyн sudlal*, 1991, no. 3, pp. 75–76. (In Oirat script).

9. Potanin G.N. Saur Vanidovich [Saur Vanidovich]. *Etnograficheskoye obozreniye*, 1895, no. 4, pp. 57–70. (In Russian).

10. Rinchindorz Zh. Shinzhaany Zhangar khiygeed zhangarchid [Xinjiang “Dzhangar” and Dzhangarchi]. *Yyriyn tsolmon*, 1984, no. 2, pp. 577–617. (In Oirat script).

11. Taya D. Zhangaryn tukhay manay yz-elt – Oyradyн aldart zhangarch Arimpil zhanga-ryn tukhay yar'san n' [Our View of “Dzhangar” – the Stories of the Outstanding Dzhangarchi Rampil]. *Өвөрмонголын ikh surguliyn sonin*, 1992, no. 2, pp. 20–32. (In Mongolian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

12. Amrdala B. Zhangarchdyn товч намтр [Brief Biography of Jangarchi]. “Dzhangar”. *Geroicheskiy epos sin'tsyzanskikh oyrat-mongolov* [“Jangar”. The Heroic Epic of the Xinjiang Oirat Mongols]: in 3 vols. Vol. 3. Elista, Dzhangar Publ., 2008, pp. 334–340. (In Kalmyk).

13. Baday Kh. Oyratskiy “Dzhangar” i ego issledovaniye [The Oirat Epic of Jangar and Its Studies]. “Dzhangar” v evraziyskom prostranstve: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Elista, 27 sentyabrya – 2 oktyabrya 2004 g.) [“Dzhangar” in the Eurasian Space: Materials of the International Scientific and Practical Conference (Elista, September 27 – October 2, 2004)]. Elista, Kalmyk State University



Publ., 2004, pp. 176–184. (In Mongolian).

14. Badma T. Zaklyucheniye [Conclusion]. “*Dzhangar*”. *Geroicheskiy epos sin tszyanskikh oyrat-mongolov* [“Jangar”. The Heroic Epic of the Xinjiang Oirat Mongols]: in 3 vols. Vol. 3. Elista, Dzhangar Publ., 2008, pp. 431–436. (In Russian).

15. Batnasan Zh. “Zhangar”-yn tuul’ ba Khovogsayryn zhangarchnaryn tukhay baytsaal-tyн medyyelt [On the Issue of Studying the Existence of the Epic “Dzhangar” Among the Dzhangarchi Khobuksar]. *Zhangar* [Dzhangar]. Vol. 2. Urumchi, Xinjiang People’s Publishing House, 1987, pp. 624–626. (In Oirat script).

16. Batnasan Zh. Khovogsayrt Zhangar ulamzhlagdazh irsen tukhay baytsaaltyn medyyelt [On the Issue of Studying the Storytelling Tradition of “Dzhangar” in Khobuksar]. *Zhangaryn tukhay ogylylyl*. Vol. 2. Urumchi, 1986, pp. 623–646. (In Oirat script).

17. Batnasan Zh. O vzaimosvyazyakh eposa “Dzhangar” s istoricheskimi lichnostyami ranney istorii [On the Relationship of the Epic “Dzhangar” with Historical Figures of Early History]. *Epos “Dzhangar” (Khobuksar, 16–17 iyulya 2014 g.)* [The Epic “Jangar” (Khobuksar, July 16-17, 2014)]. Khobuksar, Institute of National Literature Publ., 2014, pp. 25–36. (In Mongolian).

18. Buyankishig, Badma T. *Zhangar. Deed, dord degter* [Jangar. Book 1–2]. Inner Mongolia, People’s Publishing House, 1982, pp. 1–11. (In Mongolian).

19. Dzhamtso T. Proiskhozhdeniye eposa “Dzhangar” [Origin of the Epic “Dzhangar”]. “*Zhangaryn*” *hurvn kelnā kevll*. Urumchi, Publishing House of Xinjiang University Publ., 2010, pp. 52–140. (In Oirat script).

20. Dzhamtso T. Shinzhaan Zhangaryn tarkhats, khadgalagdatsyn toym [On the Question of the Dissemination and Preservation of the Xinjiang-Oirat Version]. *Zhangaryn tukhay ogylylyyd*. Vol. 2. Urumchi, 1986, pp. 672–691. (In Oirat script).

21. Erdya U. Sovremennoye sostoyaniye razvitiya traditsii “Dzhangara” v Khobuksare [A Khobuqsar Jangar Epic Tradition: the Contemporary Stage of Development]. *Epos “Dzhangar” (Khobuksar, 16–17 iyulya 2014 g.)* [The Epic “Jangar” (Khobuksar, July 16-17, 2014)]. Khobuqsar, Institute of National Literatures Publ., 2014, pp. 90–96. (In Mongolian).

22. Kichikov A.Sh. “Dzhangar” sovremennykh dzhungarskikh oyratov (K voprosu o soot-noshenii traditsiy) [“Dzhangar” of Modern Dzhungar Oirats (On the Question of the Correlation of Traditions)]. *Etnografiya i fol’klor mongol’skikh narodov* [Ethnography and Folklore of the Mongolian Peoples]. Elista, 1981, pp. 41–56. (In Russian).

23. Lyu Shiu. Osobennosti pesen “Dzhangara” v chetyrekh aimakakh Sin’tszyana [Peculiarities of Jangar Songs from Four Aimags of Xinjiang]. “*Dzhangar*” *i problemy epicheskogo tvorchestva: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (g. Elista, 22–24 avgusta 1990 g.)* [“Dzhangar” and the Problems of Epic Creativity: Proceedings of the International Scientific Conference (Elista, August 22-24, 1990)]. Elista, Dzhangar Publ., 2004, pp. 113–116. (In Russian).

24. Myonkezaya B. O znachenii dvenadtsati glavnykh dzhangarovykh bogatyrey [Jangar’s Twelve Main Heroes and Their Meanings]. “*Dzhangar*” *i epicheskiye traditsii tyurko-mongol’skikh narodov: problemy sokhraneniya i issledovaniya: materialy III Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 75-letiyu Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN (g. Elista, 15–16 sentyabrya 2016 g.)* [“Dz-



hangar” and the Epic Traditions of the Turkic-Mongolian Peoples: Problems of Preservation and Research: Materials of the 3rd International Scientific Conference Dedicated to the 75th Anniversary of the Kalmyk Institute for Humanitarian Studies of the Russian Academy of Sciences (Elista, September 15–16, 2016)]. Elista, Kalmyk Institute for the Humanities of RAS Publ., 2016, pp. 161–165. (In Russian).

25. Myonkya B. “Zhangar”-yn tarkhats khiygeed “Zhangar”-yn yyssel byrdel [On the Question of the Distribution and Origin of the Epic “Dzhangar”]. “*Dzhangar*” *i epicheskiye traditsii narodov Evrazii: problemy issledovaniya i sokhraneniya. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (g. Elista, 20–23 sentyabrya 2011 g.)* [“Dzhangar” and the Epic Traditions of the Peoples of Eurasia: Problems of Research and Preservation. Materials of the International Scientific Conference (Elista, September 20–23, 2011)]. Kalmyk Institute for Humanitarian Research Publ., 2011, pp. 104–110. (In Oirat script).

26. Rinchindorz Zh. “Zhangar”-yn yyss’en tsag yeiyn tukhay [About the Time of Creation of the Epic “Dzhangar”]. “*Zhangar*”-yn tukhay ogylylyyd. Vol. 2. Urumchi, 1986, pp. 82–88. ((In Oirat script).

27. Rinchindorz Zh. O vremeni voznikoveniya “Dzhangara” [About the Time of Occurrence of “Dzhangar”]. “*Dzhangar*” *i problemy epicheskogo tvorchestva: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (Elista, 22–24 avgusta 1990 g.)* [“Dzhangar” and the Problems of Epic Creativity: Proceedings of the International Scientific Conference (Elista, August 22–24, 1990)]. Elista, Dzhangar Publ., 2004, pp. 32–48. (In Oirat script).

28. Taya D. Izucheniye problem peredachi ustnoy traditsii eposa “Dzhangar” [The Epic of Jangar: Studying the Issues of Transference of the Oral Tradition]. “*Dzhangar*” *i epicheskiye traditsii tyurko-mongol’skikh narodov: problem sokhraneniya i issledovaniya: materialy III Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 75-letiyu Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN (Elista, 15–16 sentyabrya 2016 g.)* [“Dzhangar” and the Epic Traditions of the Turkic-Mongolian Peoples: Problems of Preservation and Research: Materials of the 3rd International Scientific Conference Dedicated to the 75th Anniversary of the Kalmyk Institute for Humanitarian Studies of the Russian Academy of Sciences (Elista, September 15–16, 2016)]. Elista, Kalmyk Institute for the Humanities of RAS Publ., 2016, pp. 19–26. (In Oirat script).

29. Taya D. Melodiya sin’tszyanskikh dzhangarchi i muzykal’noye soprovozhdeniye eposa [Melodies of Xinjiang Jangarchis and Musical Accompaniment of the Epic]. *Issledovatel’ mongol’skikh yazykov: k yubileyu B.Kh. Todayevoy. Seriya “Kalmytskaya intelligentsiya”* [Researcher of Mongolian Languages: to the Anniversary of B.H. Todaeva. The Series “Kalmyk Intelligentsia”]. Elista, Dzhangar Publ., 2005, pp. 247–248. (In Oirat script).

30. Tserenov V.Z. Epos “Dzhangar” u oyratov Sin’tszyana [The Epic “Jangar” Among the Oirats of Xinjiang]. “*Dzhangar*”. *Geroicheskiy epos sin tszyanskikh oyrat-mongolov* [“Jangar”. The Heroic Epic of the Xinjiang Oirat Mongols]: in 3 vols. Vol. 3. Elista, Dzhangar Publ., 2008, pp. 437–457. (In Russian).

31. Tubshin. Znachenie i vliyanie pervogo mongol’skogo izdaniya “Dzhangara”, opublikovannogo v Kitaye v 1958 g. [The Significance and Influence of the First Mongolian-language Edition of the “Jangar” Epic Published in China in 1958]. “*Dzhangar*”



i problemy epicheskogo tvorchestva: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (Elista, 22–24 avgusta 1990 g.) [“Dzhangar” and the Problems of Epic Creativity: Proceedings of the International Scientific Conference (Elista, August 22–24, 1990)]. Elista, Dzhangar Publ., 2004, pp. 387–389. (In Oirat script).

32. Zhagar. Dumdd ulstk “Zhanhr”-in tuulin bar kevlilin tovch tan’lculhn [A Brief Introduction to the History of Preparation for Publication of the Volumes of “Dzhangar”]. “Dzhangar”. *Geroicheskiy epos sin tszyanskikh oyrat-mongolov* [“Jangar”. The Heroic Epic of the Xinjiang Oirat Mongols]: in 3 vols. Vol. 3. Elista, Dzhangar Publ., 2008, pp. 412–424. (In Kalmyk).

(Monographs)

33. Dzhamtso T. *Tuuli “Zhangar”-yn uchir* [The Meaning of the Epic “Dzhangar”]. Urumchi, Xinjiang People’s Publishing House, 1997. 516 p. (In Oirat script).

34. Erdenebayar Zh. *Zhangaryn tarkhats, түүний газарзүйн khev шинзүүд* [The Distribution of “Jangar” and Its Geographical Features]. Ulaanbaatar, Tod nomyn gerel төв Publ., 2010. 136 p. (In Mongolian).

35. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos “Dzhangar”: sravnitel’no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epic ‘Dzhangar’: A Comparative and Typological Study of the Monument]. Moscow, Nauka Publ., Vostochnaya literatura Publ., 1992. 320 p. (In Russian).

36. Nyam M. *Ardag khyr-en mor’toy Altay tayzh* [Altai-taisha on a Bay Horse]. Inner Mongolia, People’s Publishing House, 1986. (In Mongolian).

37. Taya D. *Arapilin “Zhangar” – Shinzhaan Oyradyн baatarlag туул’* [Xinjiang-Oirat Version of “Dzhangar” Performed by Rampil]. Japan, Chiba University Publ., 2002. 298 p. (In Mongolian).

38. Taya D. *Shinzhaany zhangarchiyn ulamzhlal sudlal* [A Study of the Storytelling Tradition of the Xinjiang Dzhangarchi]. Ulaanbaatar, Tod nomyn gerel төв Publ., 2010. 322 p. (In Mongolian).

39. Vladimirtsov B.Ya. *Mongolo-oyratskiy geroicheskiy epos* [Mongolian-Oirat Heroic Epic]. Petrograd – Moscow, Svetoch Publ., 1923. 253 p. (In Russian).

Манджиева Байрта Барбаевна, Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: фольклористика, эпосоведение, героический эпос «Джангар», эпос монголоязычных и тюркоязычных народов, богатырские сказки, калмыцкая песенная традиция, перевод.

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340.

Bayrta B. Mandzhieva, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Doctor of Philology, Senior Research Associate, Department of Folklore and Literature. Research interests: folklore, epic studies, heroic epic of *Jangar*, epics of Mongolic and Turkic peoples, heroic tales, Kalmyk song tradition, translation.

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340.

DOI 10.54770/20729316-2022-4-411

С.В. Мирзаева (Элиста)

ОЙРАТСКАЯ ВЕРСИЯ «СУТРЫ О ВОСЬМИ СВЕТОНОСНЫХ НЕБА И ЗЕМЛИ»: НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ТЕХНИКЕ ЗАЯ-ПАНДИТЫ*

Аннотация. В статье рассматриваются четыре списка ойратской версии «Сутры о восьми светоносных неба и земли», переведенной с тибетского языка в первой половине XVII в. Зая-пандитой Намкай Джамцо (1599–1662), создателем одной из графических систем монгольских народов, получившей название *тодо бичиг* «ясное письмо» (от ойр. *todo bičiq*). Эта сутра под монгольским названием «Найман гэгээн», а именно: ее вторая версия (версия В), широко распространена среди монгольских народов вплоть до настоящего времени, что объясняется ее включенностью в астрологические ритуалы и обряды защиты жизни. Сравнительно-сопоставительный анализ четырех ойратских текстов сутры из цифровой рукописной коллекции «Тод номин гэрэл» позволяет сделать определенные выводы об основных методах переводческой техники Зая-пандиты, их формировании и трансформации. Различия между рассматриваемыми списками сочинения отмечаются и на уровне структуры текста: колофон, имеющийся во всех рукописях, кроме TNG 1, имеет разный объем (TNG 3 – 1 стихотворная строфа, TNG 4 – 2 строфы, TNG 2 – 3 строфы); и на языковом уровне: между двумя группами текстов прослеживаются отличия в использовании разных лексем с синонимичным значением и грамматических показателей. На основе разночтений тексты разделены на две группы (группа 1 – TNG 1 и 3; группа 2 – TNG 2 и 4); в заключение предложена их стемма, позволяющая выстроить рукописи в хронологической последовательности. По нашему мнению, самый ранний список перевода Зая-пандиты, представлен в рукописи TNG 2 (группа 2); за ним следуют списки, представленные в рукописи TNG 4 из той же группы, TNG 3 и TNG 1 группы 1. Список рукописи TNG 1 мы определяем как самый поздний, поскольку только в нем отмечен случай правильного перевода имени покровителя лекарей Дживаки Кумарабхуты как *tedkīn üyiledüqči zalou*, то есть, по нашему предположению, в последнем варианте своего перевода (TNG 1) Зая-пандита уточнил неправильно переведенное им ранее (в TNG 2, TNG 3 и TNG 4) *ükiülün üyiledüqči zalou*. Предложенная стемма имеет значение в контексте анализа переводческой техники Зая-пандиты в диахронии. Характер лексических и грамматических разночтений между текстами позволяет установить, что характерные особенности переводов Зая-пандиты, в частности: использование тибетских заимствований в пользу уйгурских, формантов условного деепричастия, отличных от общемонгольских, вырабатывались переводчиком постепенно, в ходе уточнения своих переводческих приемов.

* Статья подготовлена в рамках НИР Калмыцкого научного центра РАН «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (№ государственной регистрации АААА-А19-119011490036-1).



Ключевые слова: «Сутра о восьми светоносных неба и земли»; версия В; ойратский перевод; Зая-пандита Намкай Джамцо; редакции; списки; переводческая техника; дословный перевод.

S. V. Mirzaeva (Elista)

Oirat Version of the “Sūtra of Eight Luminous of Heaven and Earth”: Some Remarks Jaya-panḍita’s Translating Techniques*

Abstract. The article analyzes four manuscript copies of Oirat version of the “*Sūtra of Eight Luminous of Heaven and Earth*” translated from Tibetan in the first half of the 17th century by Jaya-panḍita Nam-mkha’ rgya-mtsho (1599–1662), a person who elaborated one of graphic systems of Mongolian peoples which is known as “Clear Script” (oir. *todo bichig*). This sūtra under Mongolian title “*Naiman gegeen*” (namely version B of the sūtra) has been widely spread among Mongolian peoples till nowadays that can be explained by its functioning in various astrological and life-protecting rituals. Comparative analysis of four Oirat sūtra texts available at Tod Nomin Gerel digital manuscript collection leads us to some conclusions about formation and development of Jaya-panḍita’s translating techniques. Differences between texts outlined concern both the text structure and language peculiarities. As for the first one, varying part of texts is the colophone which can be found in three manuscripts excluding TNG 1, but has different length: in TNG 3 – 1 stanza, in TNG 4 – 2 stanzas, TNG 2 – 3 stanzas. Analysis of the texts’ lexicon and grammar shows that there are differences in usage of synonymic words and grammatical affixes. Based on these differences four texts are divided into two groups: group 1 – TNG 1 and TNG 3; group 2 – TNG 2 and TNG 4. In conclusion we propose text stemma suggesting their chronological succession. According to this stemma, the earliest of four is TNG 2 (group 2) followed by TNG 4 from the same group, then TNG 3 and TNG 1 of the group 1. TNG 1 is considered to be the latest one because it is the only text where we find adequate translation of the name of patron of healers *Jīvaka Kumārabhuta* as *Tedkün üyiledüqči zalou*. Thus, we suggest that in the last version of his translation (TNG 1) Jaya-panḍita corrected previous wrong variant *üküülün üyiledüqči zalou* found in TNG 2, TNG 3 and TNG 4. This stemma is actual in the context of the analysis of Jaya-panḍita’s translating techniques in diachronical aspect. Lexical and grammatical differences between two groups of the texts lead us to suggestion that basic features of Jaya-panḍita’s translating techniques such as tendency to use Tibetan loan-words rather than Uighur or usage of grammatical affixes different from Mongolian Classical script and peculiar only for Oirat developed gradually, in the process of Jaya-panḍita’s translating techniques transformation.

Key words: the “*Sūtra of Eight Luminous of Heaven and Earth*”; version B; Oirat translation; Jaya-panḍita *Nam-mkha’ rgya-mtsho*; editions; translating techniques; literal translation.

Создатель ойратского «ясного письма», буддийский просветитель Зая-пандита Намкай Джамцо оставил после себя богатое письменное наследие,

* The paper was prepared within the framework of the research work of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: transboundary traditions and interactions” (State registration number AAAA-A19-119011490036-1).



включающее 177 переводных буддийских канонических и неканонических сочинений, причем все они были переведены, как указывается в его биографии, в небольшой срок за 12 лет – с 1650 по 1662 г. (цит. по: [Музраева 2013, 57]), хотя эта датировка оспаривается Х. Лувсанбалданом, установившим на основе анализа колофонов переводов Зая-пандиты, что переводческая деятельность последнего началась раньше, в 1642 г. [Лувсанбалдан 1975, 14]. Основным трудом, посвященным проблеме творческого наследия Зая-пандиты, была и остается по настоящее время монография Х. Лувсанбалдана «“Ясное письмо” и его памятники» [Лувсанбалдан 1975]; отдельные аспекты переводческой техники Зая-пандиты в сравнении с другими монголоязычными версиями различных переводных памятников рассматриваются в публикациях Ц. Дамдинсурэна [Монголын уран зохиолын тойм 1976], Д. Цэрэнсоднома [Цэрэнсодном 1987], Л. Хурэлбаатара [Хурэлбаатар 1995], А.Д. Цендиной [Цендина 2001], Д.Н. Музраевой [Музраева 2013], Н.В. Ямпольской [Ямпольская 2018] и др. Как указывает Д.Н. Музраева, многие из переводов Зая-пандиты утрачены к настоящему времени [Музраева 2013, 53], что значительно осложняет задачу комплексного анализа его переводов, представляющегося необходимым в рамках буддологии, ойратоведения и монголоведения в целом.

«Сутра о восьми светоносных неба и земли», включенная в число переводов Зая-пандиты в двух версиях – полной и краткой (№№ 11 и 26 по: [Музраева 2013, 58–59]), относится к тем немногочисленным образцам ойратской литературы, которые сохранились до настоящего времени не в единственном экземпляре. Краткая версия в монгольских переводах до нашего времени не сохранилась.

Как указывалось в предыдущих публикациях, перевод Зая-пандиты относится к версии В сутры [Мирзаева 2019; Мирзаева 2020; Мирзаева 2022], функционирование которой в буддийской традиции монгольских народов имеет ярко выраженный ритуальный характер: вплоть до настоящего времени эта сутра используется в астрологических ритуалах, ритуалах защиты жизни и т.д. Выбор именно этой версии для перевода (вместо канонической версии А, включенной в свод Кагьюр / Ганджур), на наш взгляд, был обусловлен более широкой степенью ее распространения в период деятельности Зая-пандиты. Целью данной публикации является сравнительно-сопоставительный анализ четырех ойратских рукописей «Сутры о восьми светоносных неба и земли» из цифровой коллекции ойратских текстов «Тод номин гэрэл», который позволит сделать некоторые выводы об основных методах переводческой техники Зая-пандиты, их формировании и трансформации, а также выстроить предположительную стемму данных списков сутры. Актуальность исследования состоит в том, что подобный анализ буддийских переводов Зая-пандиты на материале нескольких редакций или списков сочинения еще не проводился; кроме того, немногие переводы Зая-пандиты представлены таким количеством рукописей, имеющих авторский колофон, как «Сутра о восьми светоносных



неба и земли».

Материалом для исследования выступили четыре ойратские рукописи «Сутры о восьми светоносных неба и земли», хранящиеся в монастыре Раши-гонцэглин (Кобдоский аймак, Монголия):

- 1) *Xutuqtu oqtorγui yazariyin nayiman gegēn kemēkü orošiboi* [TNG 1];
- 2) *Xutuq xaršiyin nayiman gegēni sudur orošibo* [TNG 2];
- 3) *Xutuqtu oqtorγui yazariyin nayiman gegēn orošobo* [TNG 3];
- 4) *Xutuqtu oqtorγui yazariyin nayiman gegēn kemēkü orošiboi* [TNG 4].

Колофоны рукописей

Колофон является одним из важных элементов любой монголоязычной рукописи, поскольку может содержать важную информацию о личностях переводчика, спонсоров перевода или об обстоятельствах, сопровождавших перевод того или иного сочинения. По этой причине анализ вышеперечисленных источников мы начнем с колофонов. Из четырех рукописей колофон отсутствует только в TNG 1, остальные – TNG 2, TNG 3, TNG 4 – имеют стихотворные колофоны, но разного объема: в TNG 3 – самый короткий, из 1 строфы, в TNG 4 – из 2 строф, в TNG 2 – из 3 строф. Приведем их ниже:

TNG 2

(1) *oγōto dousuqsan Šakyamuniyin zarligiyin šime:
oqtorγui nisvāniši ebe=čini edegekü em:
olbori arγa biligi ögüqči öqligöyin ezen:
oqtorγui yazariyin nayiman gegēni sudur öüni::*

(2) *arγa sayin buyani aγui yeke üiledüqsen-yēr
aryā burxani šajini öqligöyin ezen bolun:
anggiḡiral ügei šajin kigēd šajin bariq=čini takiqči:
ariun süzüqtü Dhara ubasanča mongγolčilon kemēn duraduqsan-du::*

(3) *toyin Rab 'byam Za ya paḡdida orčiulbai:
todorxoi бүтүүqsen buyani aγa küčün-yēr:
törö šijin toqtoḡi: xoyor ariun delgereḡi:
tonilxui küseqči: merged γazar delekei düürün
ene nasuni tonilxui mörtü oroxu boltuγai:*

*xamuq amitan ḡirγaxu boltuγai:: ::
man ga lam:: [TNG 2, 13v–14r].*

TNG 3

(1) *oγōto dousuqsan Šakyamuniyin zarligiyin šime
ortoγai nisva-niš-yin ebečini edegēkü dēdü em:
olburi arγa biligi ögüqči ögülgöyin ezen:*



*oqtorγui yazari-yin nayiman gegēn-ni sudur öüni
ariun sudur dousbai::*

sarva man ga lam:: [TNG 3, 25r].

TNG 4

(1) *oγōto dousuqsan Šakya-muniyin zarligiyin šime
ortoγoi nisvānišiyin ebeči edegēkü dēdü nom
olbori arγa biliq ögüüleḡi: öqligöyin ezen:
oqtorγui yazariyin nayiman gegēni sudur öüni:*

(2) *arγa sayin buyani aγui yeke üyiledüqsen-yēr
aryā burxani šajini öqligöyin ezen: bolun:
anggiḡiyin ügei šajin kigēd šajin bariqči takiqči
ariun süzüqtü Dhara ubasanča mongγolčilo kemēn duraduqsan-du
toyin Rab 'byam Za ya paḡdida orčiulbai:: ::*

sarva man ga lam: [TNG 4, 14r–14v].

Строфы колофонов организованы по принципу начальной аллитерации: в первой строфе аллитерация на букву «o» (*oγōto, ortoγai / ortoγoi / oqtorγui, olbori / olburi, oqtorγui*), во второй (в рукописях TNG 2 и TNG 4) – на букву «a» (*arγa, aryā, anggiḡiyin ügei / anggiḡiral ügei, ariun*), в третьей (в рукописи TNG 2) – на «b» (с нарушением в последней строке) (*todorxoi, törö, tonilxui*, но: *ene*). Можно предположить, что последняя, третья, строфа в рукописи TNG 2 добавлена переписчиком, поскольку вторая строфа завершается фразой о том, что данное сочинение по просьбе упасики Дары (она же – Юм Агас, мать Галдан-Бошокту хана (1644–1697)) перевел Зая-пандита, возможно, маркирующей таким образом завершение авторского колофона ойратского просветителя. Во всех рукописях колофон завершается санскритской формулой благопожелания *sarva man ga lam* (в TNG 2 в усеченном варианте *man ga lam*); в TNG 2 ей предшествует пожелание счастья всем живым существам (ойр. *xamuq amitan ḡirγaxu boltuγai*).

Базовый сравнительный анализ четырех рукописей сутры позволяет определить их как списки, поскольку разночтения между текстами не так значительны, и разделить их на две группы:

- 1) TNG 1 и TNG 3;
- 2) TNG 2 и TNG 4.

Тексты внутри двух групп также имеют различия, которые в основном можно свести к случаям альтернативного написания аффрикат *č / ḡ* (возможно, в результате копирования текста на классическом монгольском письме), лабиальных гласных переднего / заднего ряда, ошибкам прочтения или написания, например:



Группа 1: *mōtoyin* (TNG 1) / *mōtoyin* (TNG 3)

Группа 2: *bōmōyin* (TNG 2) / *bōmōyin* (TNG 4)

Группа 1: *nörōgiyin* (TNG 1) / *örōgiyin* (TNG 3)

Группа 2: *ürgesüni* (TNG 2) / *erkeni* (TNG 4)

Группа 1: *čilang* (TNG 1) / *jileng* (TNG 3)

Группа 2: *čilong* (TNG 2) / *jilang* (TNG 4)

Разночтения в лексике

Различия в лексике между двумя группами текстов касаются способов перевода эпитетов Будды, наименований классов и имен собственных сверхъестественных существ, умилоствление которых путем начитывания их имен является основной целью данной версии сутры. Так, один из основных эпитетов Будды «Бхагаван» (санскр. *bhagavan*, тиб. *bcom ldan 'das* ‘победоносный’) переведен на ойратский язык как калька с тибетского в текстах группы 1 как *ilayun tögüsün üleqsen*, в TNG 2 – как *ilayun tögüsün üleqsen nōqčiqsön*, в TNG 4 – как *ilayun tögüsüqsen*. Термин «якша» (санскр. *yakṣa*, тиб. *gnod sbyin*), используемый для обозначения одного из восьми классов сверхъестественных существ, в текстах группы 1 переведен как *mangyus*, в текстах группы 2 – как *ragxa* (TNG 2) / *yagxa* (TNG 4). Встречается несколько случаев использования синонимичных выражений или однокоренных слов с похожим значением:

– имя царя нагов Ананты (от санскр. *ananta*, тиб. *mtha 'yas* ‘бесконечный, безграничный’) переведено как *kizār ügei* (группа 1) / *kizālaši* с опущенной частицей отрицания *ügei* (группа 2);

– название небесной сферы Ямы, одной из шести обителей богов сферы желаний (санскр. *aviha*, тиб. *'thab bral* ‘свободные от сражений’ (в тибетской версии сутры в составе «Сундуя» приводится альтернативное написание *mtha 'bral*)) переведено как *bayilduyan/barildān-ēce xayacaqsan* (группа 1) / *bayildān-ēce anggijiraqsan* (группа 2). Таким образом, в двух вариантах перевода использованы причастные формы глаголов с синонимичным значением *xayacaxu* ‘расстаться, освободиться’ и *anggijiraxu* ‘отделиться, освободиться’;

– название созвездия Хаста (санскр. *hasta*, тиб. *me bzhi*) переводится на ойратский как *yaliyin oron* (группа 1 и TNG 4) / *yaluun* (прав.: *yaliyin delekei* (TNG 2)). Такой вариант перевода в ойратских рукописях сутры можно объяснить тем, что в исходном тибетском тексте было представлено альтернативное написание *me gzhi* (не: *me bzhi*) букв. ‘основа огня’, таким образом тиб. *gzhi* было переведено на ойратский как *oron* / *delekei*.

Анализ способов перевода Зая-пандитой названий созвездий-*накишатр* позволяет выделить следующие различия между рассматриваемыми рукописями:

– в переводе названия Плеяд (санскр. *kṛttikā*, тиб. *smiṅ drug*) в двух группах текстов отмечаются два альтернативных написания лексемы со



значением ‘обезьяна’ – *bečin* (группа 1) / *mečin* (группа 2);

– при переводе на ойратский язык названия созвездия Ашлеша (санскр. *aśleṣa*, тиб. *skag*) в трех текстах (TNG 2, TNG 3, TNG 4) использована транслитерированная форма тиб. *skag* – *skaq*, а в TNG 1 – отражающая фонетическое звучание тибетского слова, в котором надписная *sa* не произносится, – *kaq*.

Отдельно стоит отметить разные способы перевода тибетской лексемы *dung* ‘раковина’, входящей в состав нескольких имен собственных, в выделенных группах текстов:

Группа 1: *dung tedküqči* (TNG 1) / *dung tedküqči* (TNG 3)

Группа 2: *labtai* (прав.: *labai*) *tedküqči* (TNG 2) / *labai tedküqči* (TNG 4)

Группа 1: *mčonq buryāsun yeke dung tala-tu* (TNG 1) / *močang* (прав.: *mčong*) *buryāsun yeke dung talatu* (TNG 3)

Группа 2: *mčong buryāsun yeke labai talatu* (TNG 2) / *mdzong* (прав.: *mčong*) *buryāsun yeke dung tala-tu* (TNG 4)

Группа 1: *oroj dung comcojortu* (TNG 1) / *onči* (прав.: *oroj*) *dong* (прав.: *dung*) *comcojortu* (TNG 3)

Группа 2: *oroj labayin comcojortu* (TNG 2) / *oroj dung comcojortu* (TNG 4)

Приведенные выше варианты перевода трех имен с компонентом *labia* / *dung* ‘раковина’ интересны, на наш взгляд, тем, что позволяют сделать важный в рамках данного исследования вывод о процессе развития и уточнения Зая-пандитой своих переводческих методик в диахронии. Оба вышеуказанных слова относятся к заимствованиям: первое представляет собой заимствование из китайского через посредство уйгурского [Древнетюркский словарь 1969, 333], а второе – фонетическую кальку тиб. *dung* с аналогичным значением ‘раковина’. Как известно, традиция использования уйгурских заимствований, характерная для монгольских переводных сочинений раннего периода, сменилась правилом больше ориентироваться на тибетский язык, которое было прописано в лексикографических трудах, составлявшихся для перевода буддийского канона на монгольский язык (см. терминологический словарь «Источник мудрецов» [Музраева 2013, 20–32]). Таким образом, если исходить из положения о том, что в первой редакции своего перевода Зая-пандита, следуя общемонгольской переводческой традиции, для передачи значения ‘раковина’ использовал уйг. *labai* и лишь потом, в процессе дальнейшей работы над переводом, перешел к использованию кальки из тибетского, можно предположить, что первоначальная редакция ойратского перевода сутры представлена в рукописях группы 2, причем, вероятнее всего, в TNG 2, поскольку в TNG 4 отмечается использование обоих вариантов перевода.



Разночтения грамматического характера

Основной тип разночтений, позволивший разделить рассматриваемые тексты на две группы, относится к использованию разных показателей формы условного деепричастия *-xula / -küle* (группа 1) и *-basu / -bēsü / -bōsu* (группа 2). Как указывает Н.С. Яхонтова, оба аффикса синонимичны, но второй более характерен для старописьменного монгольского языка [Яхонтова 1996, 94]. Материалы публикации А.Д. Цендиной, посвященной вопросам техники смыслового и буквального перевода в монгольских переводных сочинениях на материале переводов Ширегету (Ширэту)-гуши-цорджи и Зая-пандиты, позволяют отметить активное использование Зая-пандитой форманта *-xula / -küle* при передаче тибетской условной частицы *na* 'если', в то время как в переводах Гуши-цорджи отмечается использование *-basu / -besü* [Цендина 2001, 58].

Группа 1: *kilingleküle* (TNG 1) / *kilinglekülē* (TNG 3)

Группа 2: *kilinglebēsü* (TNG 2) / *kilinglebēsü* (TNG 4)

Группа 1: *üyiledküle* (TNG 1) / *üyiledkülē* (TNG 3)

Группа 2: *üyiledbēsü* (TNG 2) / *üyiledbēsü* (TNG 4)

Группа 1: *nomuγodoxula* (TNG 1) / *nomuγodbōsu* (TNG 3)

Группа 2: *nomuγodxulā* (TNG 2) / *nomuγodbōsu* (TNG 4)

Остальные случаи разночтений между двумя группами текстов относятся к использованию:

– *разных глагольных форм:*

причастие будущего времени на *-xi* – финитная форма настоящего-будущего времени на *-yu*: *γarxi* (группа 1) – *γaryu* (группа 2);

– *разных падежных формантов:*

совместного падежа *-tai / -tu*: *amtatai* (группа 1) – *amtatu* (группа 2);

дательного падежа *-dü* / винительного падежа *-i*: *töün-dü* (группа 1) – *töüni* (группа 2);

– *показателей множественного числа:*

burxan bodhi sadv-du (группа 1) – *burxan bodhi sadv-nartu* (группа 2).

Сравнительно-сопоставительный анализ четырех рукописей ойратского перевода «Сутры о восьми светоносных неба и земли» позволяет разделить их на две группы: 1) TNG 1 и TNG 3 и 2) TNG 2 и TNG 4. В текстах второй группы, а именно в TNG 2, по нашему предположению, представлен самый ранний список перевода Зая-пандиты. Далее в хронологическом порядке идут списки, представленные в рукописи TNG 4 из той же группы, TNG 3 и TNG 1 группы 1. Мы определяем TNG 1 как самый поздний из четырех списков на основе анализа вариантов перевода имени покровителя лекарей Дживаки Кумарабхуты (санскр. *jīvaka kumārabhuta*, тиб. *'tsho byed gzhon ni* 'юноша, дарующий жизнь'): в TNG 2, TNG 3 и TNG 4 оно переведено



на ойратский как *üküülün* (в TNG 4 неправильно записано как *ögiülen*) *üyiledüqçi zalou* досл. 'умерщвляющий юноша', то есть в диаметрально противоположном значении. Такую ошибку в переводе можно попытаться объяснить тем, что в тибетском тексте сутры, на который опирался Зая-пандита при переводе, перед именем Дживаки могла стоять частица отрицания *mi/ma* или предписная *ma*, которая могла быть неверно прочитана переводчиком. Только в рукописи TNG 1 мы встречаем вариант перевода *tedkün üyiledüqçi zalou* 'оберегающий, покровительствующий юноша', который соответствует тибетскому оригиналу имени, то есть ойр. *tedkükü* является переводом тиб. *'tsho byed* в значении 'оберегать, поддерживать, обеспечивать жизнь'. Таким образом, наше предположение заключается в том, что в ходе работы над ойратским переводом сутры Зая-пандита исправил ошибочно переведенное в ранних списках *üküülün üyiledüqçi zalou* на более соответствующее тибетскому варианту имени *tedkün üyiledüqçi zalou*. Несомненно, представленная стемма носит условный характер, поскольку основана на анализе основных переводческих приемов Зая-пандиты, которые, несмотря на всю скрупулезность их автора, не могли соблюдаться во всех переводах полностью без исключений. Тем не менее, мы считаем, что характер разночтений между рассмотренными рукописями «Сутры о восьми светоносных неба и земли» позволяет сделать важные выводы о формировании и трансформации переводческой техники ойратского просветителя.

ИСТОЧНИКИ

1. TNG 1 – Хутуқта оқтоғуи ғазариин науиман гегән кемәкү орошбои [= Святая [сутра], называемая «Восемь светоносных неба и земли»]. URL: <http://www.dlir.org/archive/orc-exhibit/items/show/collection/7/id/11316> (дата обращения: 25.07.2022).

2. TNG 2 – Хутуқ хәршиин науиман гегәни судур орошбои [= Святая сутра восьми светоносных, [отвращающая] неблагоприятствование]. URL: <http://www.dlir.org/archive/orc-exhibit/items/show/collection/7/id/11330> (дата обращения: 25.07.2022).

3. TNG 3 – Хутуқта оқтоғуи ғазариин науиман гегән орошобо [= Святая [сутра, называемая] «Восемь светоносных неба и земли»]. URL: <http://www.dlir.org/archive/orc-exhibit/items/show/collection/7/id/11352> (дата обращения: 25.07.2022).

4. TNG 4 – Хутуқта оқтоғуи ғазариин науиман гегән кемәкү орошбои [= Святая [сутра], называемая «Восемь светоносных неба и земли»]. URL: <http://www.dlir.org/archive/orc-exhibit/items/show/collection/7/id/11457> (дата обращения: 25.07.2022).

ЛИТЕРАТУРА

1. Древнетюркский словарь / под ред. В.М. Наделяева, Д.М. Насилова, Э.Р. Тенишева, А.М. Щербака. М.: Наука, 1969. 676 с.

2. Лувсанбалдан Х. Тод үсэг, түүний дурсгалууд [= «Ясное письмо» и его



памятники] / под ред. Ц. Дамдинсурэна. Улан-Батор: Шинжлэх ухааны академийн хэвлэх үйлдвэр, 1975. 356 х.

3. Мирзаева С.В. Монгольская рукопись «Сутры о восьми светоносных» (монг. Найман гэгээн) из тувинского архива // Новые исследования Тувы. 2019. № 3. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/875> (дата обращения: 15.05.2022).

4. Мирзаева С.В. О двух монгольских переводах «Сутры о восьми светоносных неба и земли» // Новый филологический вестник. 2020. № 4(55). С. 371–387.

5. Мирзаева С.В. Ойратский перевод «Сутры о восьми светоносных неба и земли»: структура и содержание // Новый филологический вестник. 2022. № 2(61). С. 394–412.

6. Монголын уран зохиолын тойм. Хоёрдугаар дэвтэр (XVII–XVIII үе) [= Обзор монгольской литературы. Книга вторая (XVII–XVIII вв.)] / под ред. Ц. Дамдинсурэна, Д. Цэнда. Улан-Батор: Шинжлэх ухааны академийн хэвлэл, 1976. 670 х.

7. Музраева Д.Н. Тибето-монгольская повествовательная литература XVII–XVIII вв. (Переводные письменные памятники на монгольском и ойратском языках). Элиста: НПП «Джангар», 2013. 150 с.

8. Хурэлбаатар Л. Монгол орчуулгын товчоон (Сонгодог орчуулгын зарчим, уран чадварын асуудал) [= Свод монгольской переводной [литературы]. К вопросу об основных принципах перевода и художественных приемах]. Улан-Батор: Улсын хэвлэлийн газар, 1995. 159 х.

9. Цэндина А.Д. Два монгольских перевода тибетского сочинения «Книга сына» // *Mongolica-V*. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2001. С. 54–74.

10. Цэрэнсодном Д. Монгол уран зохиол (XIII–XX зууны эхэн) [= Монгольская литература (XIII – начало XX вв.)]. Улан-Батор: БНМАУ-ын Ардын боловсролын яамны сурах бичиг, сэтгүүлийн нэгдсэн редакцин газар, 1987. 439 х.

11. Яхонтова Н.С. Ойратский литературный язык XVII века. М.: Восточная литература, 1996. 152 с.

12. Yampolskaya N. Jadamba. Eight Mongolian Translations of the Aṣṭasāhasrikā Prajñāpāramitā sutra. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2018. 284 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Mirzayeva S.V. Mongol'skaya rukopis' "Sutry o vos'mi svetonosnykh" (mong. Nayman geegen) iz tuvinskogo arkhiva [A Mongolian Manuscript of "The Sutra on the Eight Luminous of Heaven and Earth" (mong. Naiman gegen) from the Tuvan Archive]. *Novyye issledovaniya Tuvy*, 2019, no. 3. Available at: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/875> (accessed 15.05.2022). (In Russian).

2. Mirzayeva S.V. O dvukh mongol'skikh perevodakh "Sutry o vos'mi svetonosnykh neba i zemli" [Two Mongolian Translations of the "Sūtra of Eight Luminous of Heaven and Earth" Revisited]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2020, no. 4(55), pp. 371–387. (In Russian).

3. Mirzayeva S.V. Oyratskiy perevod "Sutry o vos'mi svetonosnykh neba i zemli": struktura i sodержaniye [An Oirat Translation of the "Sūtra of Eight Luminous of



Heaven and Earth": Text Structure Revisited]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2022, no. 2(61), pp. 394–412. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Tsendina A.D. Dva mongol'skikh perevoda tibetskogo sochineniya "Kniga syna" [Two Mongolian Translations of the Tibetan "Book of Son"]. *Mongolica-V*. St. Petersburg, Peterburgskoye Vostokovedeniye Publ., 2001, pp. 54–74. (In Russian).

(Monographs)

5. Khurelbaatar L. *Mongol orchuulgyn товчоон (Songodog orchuulgyn зарчим, уран чадварын асуудал)* [Compendium of Mongolian Translations. Selected Translation Principles and Techniques Revisited]. Ulaanbaatar, Ulsyn khevleliyn газар, 1995. 159 p. (In Mongolian).

6. Luvsanbaldan Kh., Damdinsuren Ts. (ed.). *Tod yseg, tyyniy dursgaluud* [= "Clear Script" and its Monuments]. Ulaanbaatar, Shinzhlekh ukhaany akademiyn khevlekh yyldver, 1975. 356 p. (In Mongolian).

7. *Mongolyn uran zokhiolyn тойм. Khoyërdugaар devter (XVII–XVIII үе)* [Review of Mongolian Literature. Book 2 (17th – 18th Centuries)]. Ulaanbaatar, Shinzhlekh ukhaany akademiyn khevlel, 1976. (In Mongolian).

8. Muzrayeva D.N. *Tibeto-mongol'skaya povestvovatel'naya literatura XVII–XVIII vv. (Perevodnyye pis'mennyye pamyatniki na mongol'skom i oyratskom yazykakh)* [Tibetan-Mongolian Narrative Literature of 17th – 18th Centuries. (Translated Written Sources in Mongolian and Oirat Script)]. Elista, Dzhangar Publ., 2013. 150 p. (In Russian).

9. Nadelyayev V.M., Nasilov D.M., Tenishev E.R., Shcherbak A.M. (eds.). *Drevnyurkskiy slovar'* [Dictionary of Old Turkic]. Moscow, Nauka Publ., 1969. 676 p. (In Russian and Old Turkic).

10. Tserensodnom D. *Mongol uran zokhiol (XIII–XX зууны екhen)* [Mongolian Literature (13th – Early 20th Centuries)]. Ulaanbaatar, BNMAU-yn Ardyn bolovsrolын yaamny surakh bichig, setgyyliyn negdsen redaksin газар, 1987. 439 p. (In Mongolian).

11. Yakhontova N.S. *Oyratskiy literaturnyy yazyk XVII veka* [Oirat Literary Language of the 17th Century]. Moscow, Vostochnaya Literatura Publ., 1996. 152 p. (In Russian).

12. Yampolskaya N. Jadamba. Eight Mongolian Translations of the Aṣṭasāhasrikā Prajñāpāramitā sutra. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2018. 284 p. (In English).

Мирзаева Саглар Викторовна, Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Научные интересы: буддийская литература, фольклор монгольских народов, тибето-монгольский буддизм, монгольские и ойратские переводы.

E-mail: saglamirzaeva@kigiran.com

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260



Saglara V. Mirzaeva, Kalmyk Scientific center of the RAS.

Candidate of Philology, Senior Research Associate. Research interests: Buddhist literature, Mongolian people's folklore, Tibetan-Mongolian Buddhism, Mongolian and Oirat translations.

E-mail: saglaramirzaeva@kigiran.com

ORCID ID: 0000-0002-8542-0260

DOI 10.54770/20729316-2022-4-423

Т.И. Шараева (Элиста)

МОТИВ СВАДЬБЫ В ПОВЕСТИ «ДЕВИЧЬЯ ЧЕСТЬ» САНЖИ БАЛЫКОВА*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению мотива свадьбы в повести Санжи Балыкова «Девичья честь», написанной автором в эмиграции в 1938 г. Повесть была переиздана в Калмыкии в 1993 г. и вызвала большой интерес у читательской аудитории не только автобиографичностью содержания, но и подробным описанием быта, традиций и образа жизни донских калмыков-казаков в Задонской степи Сальского округа в начале XX в. В статье проанализированы этапы свадебного комплекса, описанного в повести. Сделан вывод о том, что в традиционной калмыцкой свадьбе у донских калмыков в конце XIX – начале XX вв. сохранились архаичные черты свадебного комплекса вследствие длительного обособленного проживания, например, обряд обручения и получения благословения в буддийском храме, использование конских жил для оформления сватовства, скачки для доставления специального войлочного надподушечника из приданого невесты, ритуальное кормление собаки в доме жениха. Вместе с тем автору удалось показать и наметившиеся процессы трансформаций в обрядах и ритуалах. Сравнительно-сопоставительный анализ со свадебным комплексом астраханских и ставропольских калмыков позволил выявить значимые отличия. Описание свадьбы как важнейшего механизма регуляции повседневной жизни калмыков, трансляции их духовных ценностей, мировоззрения и традиционных верований использовано С. Балыковым в качестве противопоставления губительным последствиям Гражданской войны.

Ключевые слова: свадьба; донские калмыки; обряды; традиции; особенности; локальная форма; художественный образ; воспоминания.

T.I. Sharaeva (Elista)

The Motif of the Wedding in Sanji Balykov's Novel "Girl's Honor"***

Abstract. The article examines the motif of wedding in "Girl's Honor" written by S. Balykov in exile in 1938. The novel was reprinted in Kalmykia in 1993 to arouse great interest among the public not only for its autobiographical essentials but rather for detailed insights into early 20th century household life, traditions, and habits of the Don Kalmyk Cossacks in Zadonskaya steppe of Salsky District. The article analyzes stages of the wedding complex described in the novel to conclude the traditional wedding rites

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Юго-восточный пояс России: исследование политической и культурной истории социальных общностей и групп» (номер госрегистрации: 122022700134-6).

** The reported study was funded by government subsidy, project no. 122022700134-6 'The Southeastern Belt of Russia: Exploring Political and Cultural History of Social Communities and Groups'.



of the Don Kalmyks (as of late 19th to early 20th centuries) were still retaining certain archaic features to have resulted from prolonged isolation, e.g., the rite of betrothal and blessing in a Buddhist temple, use of horse tendons in marriage brokerage procedures, horse races to deliver a special cushion to be placed over the bride's pillow as part of her belongings, and ritual feeding of a dog in the bridegroom's house. However, the paper reveals and shows some emerging transformation processes observed in rites and rituals introduced. The comparative analysis of the Don Kalmyk wedding rites and those inherent to Astrakhan and Stavropol Kalmyks identifies significant differences. The description of the wedding as a most important mechanism to regulate everyday life of the Kalmyks, articulate their spiritual values, worldviews and traditional beliefs is used by S. Balykov as antithesis to the disastrous consequences and hostilities of the Russian Civil War.

Key words: wedding; Don Kalmyks; rites; traditions; peculiarities; local form; artistic image; memories.

Введение

Знакомство читателей Калмыкии с творческим наследием Санжи Басановича Балыкова началось в 1993 г. с публикации его повести «Девичья честь», написанной на русском языке в 1938 г. в Братиславе (Словакия). По мнению Д.Ю. Топаловой, «исследование зарождения и развития литературы калмыцкой эмиграции, являющейся частью общероссийского литературного процесса Зарубежья, – важная литературоведческая проблема, предопределяющая многоаспектность исследовательского внимания» [Топалова 2017, 5]. Любознательность, острая память, увлечение чтением и полученное образование, широкий кругозор позволили С.Б. Балыкову (1894–1943) стать одной из заметных фигур культурной деятельности калмыцкой эмиграции – «писатель, поэт, публицист, видный общественно-политический деятель» [Топалова 2016, 27]. Позднее в Калмыкии были опубликованы его сборники «Заламджа» (2013 г.) и «Сильнее власти» (2014 г.), в которые вошли рассказы, статьи, собранные им фольклорные материалы, мемуары в форме дневниковых записей, биография писателя и фотоматериалы о его жизни.

Интерес к его работам был вызван тем, что, будучи выходцем из Задонской степи Сальского округа начала XX в., он с детства «впитал традиции и обычаи калмыцкого народа, познакомился с его фольклором. Свои тонкие наблюдения, связанные с этнографическими реалиями, бытом, народными воззрениями и национальной психологией, он затем воплотил в произведениях, которые знакомят новые поколения читателей с нравственным опытом калмыцкого народа, его мудростью и самобытной культурой» [Топалова 2017, 119–120], но уже в новой реальности на границе веков. В основе большинства произведений С.Б. Балыкова положены авторские воспоминания о жизни калмыцкого казачества на Дону в начале XX в. Все произведения Санжи Балыкова автобиографичны и основаны на реальных событиях истории, «все пережитое им невольно просилось на бумагу...



Живая память стала главным источником для написания произведений, содержание которых в полной мере подтверждает мысль о том, что литературное произведение – важный документ истории» [Топалова 2017, 135].

Вопросы создания семьи и свадьбы как ее оформления сквозной темой проходят через многие произведения автора, например, «Растоптанный тюльпан», «У незримой стены», «Изгибы». Цель статьи – рассмотреть отражение этнографических реалий традиционной калмыцкой свадьбы в мотиве свадьбы в повести С.Б. Балыкова «Девичья честь» и выявить особенности свадебного комплекса донских калмыков-казаков. Для достижения намеченной цели в работе использованы историко-литературный и сравнительно-сопоставительный методы. Материалами для написания статьи послужили повесть «Девичья честь» [Балыков 1993], исследования о жизни и литературной деятельности калмыцкого зарубежья, об истории и о традиционной обрядовой культуре калмыков.

Основная часть

По мнению исследователя, мотив в художественном произведении «репрезентирован событиями, которые суть единицы повествования» [Силантьев 2004, 78]. Свадьба как сюжетная линия ведется автором в повести параллельно с двумя другими – описанием быта и повседневной жизни калмыков-казаков и общественно-политическими событиями в степях Дона в русле революции и начавшейся Гражданской войны в России, становясь, на наш взгляд, стержневой основой повести. Описанию свадьбы, несмотря на включение его практически во все главы повести, автор уделил две главы (глава 11 и глава 12) из шестнадцати.

Во вступлении к повести описывается рождение двух главных героев – Бадни Цагакова и Зиндми Абушиновой – в степных просторах Задонской степи, называемой «*Борокчун, что значит – белая*» [Балыков 1993, 10] по цвету созревшего ковыля, где «великая степь сохранила свой былой простор и девственную целину... тихо и безмятежно течет жизнь» [Балыков 1993, 11–12]. Упоминание автором белого цвета неслучайно: белый цвет ассоциируется в картине мира калмыков с чистотой, началом всего живого, умиротворением и спокойствием, рождением как продолжением жизни. Начало повести с описанием тихой и безмятежной жизни в степи контрастирует по замыслу автора с ее окончанием – после завершения Гражданской войны «впереди до самой едва заметной Богшурганской станции, и позади, за речкой Богла и до самых Кавриновских трех курганов, стлалась безжизненная пустая степь...» [Балыков 1993, 267].

Во время беременности жен отцы главных героев, следуя древней калмыцкой традиции, заключили договор: «если родятся мальчики, то сделаем их побратимами, если девочки, то быть им сестрами, а если мальчик и девочка, то женихом и невестой» [Балыков 1993, 11–12], ставший впоследствии основой колыбельного сговора – одной из форм брака, которая практиковалась у калмыков до начала XX в. Колыбельный сговор у ко-



чевых народов был «регулятором брака... заранее обеспечивавшим юному члену семьи жену в его будущей жизни» [Кисляков 1969, 16]. Представления о предназначенности суженой нашли отражение в калмыцком эпосе «Джангар», где эпический богатырь «должен доказать свое право на нее своей богатырской доблестью, героизмом» [Хабунова 2006, 87] и в народных верованиях, что Заячи как творец и вершитель судеб с рождения предусматривает суженых, которые должны найти и узнать друг друга, чтобы объединиться для совместной жизни. Предопределенность судьбы Бадни и в способе завершения жизненного пути, о чем сказано еще в начале повести: «старый знахарь, гадалщик на четках... трижды перебрал сто восемь шариков... сказал... нужно ему остерегаться водной стихии, от воды ему несчастье» [Балыков 1993, 11], а будущая жена должна будет разделить с ним участь, так как связана с ним «законными брачными узами на всю жизнь... жизнь каждого из них связана и зависима от жизни другого» [Балыков 1993, 184]. Предназначенность Бадни и Зиндмы друг другу показана автором и через слова отца Пурве Цагакова: «Боги, боги! Мы-то с Дамбой, как разъехались, так и не вспомнили о нашем сватовстве, а дети наши сами нашли друг друга!.. А вот ты все доказываешь мне, что Бога нет, судьбы от Бога нет, а вот почему так случилось с тобой, что ты нашел невесту, которую мы нарекли тебе в первом году рождения, а потом забыли? Разве это не судьба» [Балыков 1993, 35]. В традиционном быту у калмыков о колыбельном сговоре не забывали, о желании его расторгнуть стороны оповещали друг друга. Такая «забывчивость» используется автором как завязка для выстраивания дальнейших действий героев повести и включения свадебной темы в канву произведения.

Калмыцкая свадьба – длительный процесс, между этапами которого может пройти не один год. Но в повести время на проведение ее, согласно калмыцким традициям, сокращено, композиционно свадьба противопоставляется усложнившимся жизненным обстоятельствам из-за революционного кризиса и Гражданской войны. Решение двух отцов ускорить свадебные действия вызваны их желанием остаться верными данным обещаниям, воспользоваться налаживанием отношений молодых после размолвки («Давайте-ка, милые сваты, поскорее сыграем свадьбу? Чего доброго, а то опять поссорятся они меж собою и скажут нам, что мы уже не сваты» [Балыков 1993, 164]), неопределенностью ситуации («Сыграем свадьбу наших детей по-человечески, загуляем перед старостью как следует! А потом, видишь, какое время настает?») [Балыков 1993, 181], стремлением осуществить мечту: увидеть своих первенцев состоявшимися в жизни – *күн болх* (калм. стать человеком), имеющими дом, хозяйство, детей и семейное благополучие.

В структуре традиционной свадьбы у калмыков, состоящей из трех циклов – предсвадебный, свадьба и послесвадебный – предсвадебный был самым длительным по времени проведения и включал: смотрины невесты (*хадмуд хээлһн*), сговор (две поездки – *нег бортх*, *хойр бортх*), сватовство (*һурвн бортх*), смотрины жениха (*күрг үзүллһн*), пошив постельных



принадлежностей и одежды (*хулд ишклһн*, *эд ишклһн*) [Шараева 2011, 84]. Традиционно смотрины невесты у калмыков проводились различными способами: выясняли личные качества девушки (воспитание, здоровье, умение вести домашнее хозяйство), наводили справки о родных невесты, их репутации, материальном состоянии и характерах. В повести этого этапа нет, так как был составлен колыбельный сговор, и будущие сваты достаточно знают друг друга. Вместе с тем Пурве Цагаков обращает внимание на поведение девушки, «выпорхнувшей вон из комнаты» [Балыков 1993, 38] при упоминании имени сына: «...хоть и образованная, но стыдится, значит, не забыла наших обычаев. Это хорошо!» [Балыков 1993, 38], и на внешность Зиндмы при описании ее родным. По мнению отца Бадни, Зиндма обладала всем набором качеств, которые были необходимы его будущей снохе: она была красива, воспитанна, скромна, имела образование, помогала вести хозяйство. Поэтому, когда между молодыми возникли разногласия и отец был вынужден поехать свататься к Цецени, дочери вдовы Кермековой, то его в первую очередь оттолкнула ее внешность: «Смотреть не на что!.. Я даже первое официальное сватовство не провел» [Балыков 1993, 130–131]. Такое поведение Пурве объяснимо с позиций существовавших традиций, когда в семьях состоятельных калмыков внимание обращали все же на внешность и происхождение невесты, а в бедных семьях сноху рассматривали больше, как дополнительную рабочую силу. Герои повести Бадня и Зиндмы «из довольно состоятельных семей донских калмыков, свято следовавших национальным традициям и обычаям, и вместе с тем – представлениям семей их круга» [Джамбинова 1996, 173].

Отправляясь впервые в дом Абушиновых, Пурве Цагаков взял с собой «бутылку раки (водки арки (молочной водки) – *Т. III*) и белый узелок с конфетами и пряниками – традиционные элементы первого официального сватовства» [Балыков 1993, 38]. В структуре традиционной калмыцкой свадьбы первая поездка к родителям невесты называлась «*зэңг оруллһн*» (калм. внесение новости / дача известия) или «*нег бортх*» (калм. одна бортха (сосуд для жидкостей из кожи животных)). Сваты привозили один сосуд с молочной водкой и сладости для детей. По данным исследователей традиционного быта калмыков, такую водку оставляли у дверей в левой части кибитки [Душан 2016, 119], которая считалась женской половиной жилища. В повести калмыки-казаки живут в домах, а не в традиционном жилище, возможно, поэтому привезенную водку отец Бадни оставляет на алтаре, что указывает на изменение значимых локусов в новом по форме жилище в канве данного ритуала. Вместе с тем калмыки никогда не приносили молочную водку, отправляясь в гости, так как она имела значение сакрального «молочного / белого» продукта, используемого в обрядах жизненного и календарного циклов. Примечательно описание использования белого лоскута ткани для доставления угощения: в калмыцкой традиции белый лоскут или белый платок использовались в различных обрядах календарного и жизненного цикла (оборачивали сакральные атрибуты, вы-



тирала лицо и руки при совершении ритуалов и обрядов, обменивались в знак налаживания новых родственных отношений и т.д.), выступали маркером территории и атрибутом статуса как элемент традиционного костюма. Поэтому супруги Абушиновы «как только <...> увидели бутылку и узелок перед Бурхан, сразу сделались серьезными и сдержанными» [Балыков 1993, 38], поняв намерения своего гостя, и поэтому предупрежденная дочерью о цели визита гостя вдова Кермекова «удивилась, не видя традиционной при сватовстве бутылки водки и узелка конфет и пряников» [Балыков 1993, 130]. В традиционном калмыцком обществе согласие родителей невесты на продолжение переговоров о будущей свадьбе оформлялось распитием привезенной сватами водки, и приглашение отцом Зиндми всех родственников означало положительное начало предсвадебных этапов для героев повести. И родня Цагаковых шумно и радостно встретила известие о предстоящей женитьбе Бадни за совместным угощением.

В досвадебном цикле у калмыков несколько поездок сговора, предваряющих сватовство, происходили с небольшой разницей во времени и составе участников, количеством привозимого с собой угощения. На этапе сговора стороны не имели обязательств между собой. Но в повести говорится о колыбельном сговоре, который изначально обязывал стороны провести свадьбу, если она не отменялась по какой-нибудь причине. Решение Бадни не жениться на Зиндме из-за ссоры с ней на почве обиды и ревности, проявление твердости характера и непоколебимости в этом вопросе привело к решению отца идти на уступки сыну. Автор описывает Пурве Цагакова как человека мягкосердечного, справедливого, обладающего внутренней силой и волевыми качествами, готового на все ради любимых родных. Пурве, испугавшись гибели сына в скачке, испытывая чувство вины за жестокое наказание его арапником, решил на поездку к матери Цецени Кермековой несмотря на то, что мог потерять уважение семьи Абушиновых, своих родных и знакомых, как человек, не умеющий держать свое слово. Потеря статуса и доверия могли иметь серьезные последствия для калмыка в традиционном обществе. Но герой повести готов до конца поддерживать любимого сына, хотя и не согласен с его решением: «мешать тебе жениться на ней не могу. Но и помогать не стану... Я тебе дам твою долю хозяйства, заведи свой дом, а я ее, как невестку, в мой дом, публично и с церемониями не возьму» [Балыков 1993, 131].

Автор неслучайно вводит в повесть сюжетные мотивы, где молодые пытаются самостоятельно решать свою судьбу, что противоречит традиционному укладу жизни калмыков. Зиндмя и Бадни сами принимают решение оповестить своих родителей, что считают друг друга женихом и невестой, осознавая, что нарушают установившиеся традиции: «Если узнает моя мама, что без ведома родителей сама нашла себе жениха и дала ему согласие, то, наверно, прибьет меня. И поделом! Понимаешь, мы с тобой революцию вносим: ибо разве у нас допустимо, чтобы парень и девица сами решали такое дело?» [Балыков 1993, 30]. Бадня, находясь в Зюнгарской станице, открыто отправляется в гости к Зиндме, хотя ее родители,



увидев нежданно пришедшего зятя, сильно смутились: «жених не мог так запросто зайти в дом невесты» [Балыков 1993, 68]. Но и дочь их «вместо того, чтобы вихрем вылететь из дому, скрыться и на все время пребывания жениха в их доме на глаза ему не попадаться... спокойно и приветливо встретила Бадню и захлопотала об угощении» [Балыков 1993, 68]. Автор пытается показать противопоставление мировоззрения нового поколения старым семейно-родовым и общественным установкам калмыков-казаков того времени, изменениям в их обществе: молодежь образованна, активна, способна самостоятельно принимать решения, открыто обсуждать многие общественные вопросы и т.д. Размолвка героев после публичных проявлений ревности, желание Бадни жениться на другой, несмотря на состоявшуюся традиционную первую поездку свадебного сговора, также служит подтверждением изменений в среде молодежи на фоне общественно-политических событий в обществе. Вместе с тем автор убедительно показывает, что этические категории, неизбежность нравственных и семейных устоев, следование традициям как оплоту сохранения порядка для героев повести более важны. Бадня разрывает свои отношения с Цеценой. Ему было важно услышать после свадьбы традиционное обращение у донских калмыков «Атаман!» к парню, женившемуся на невинной девушке. Поэтому он просит отца возобновить свадебные поездки к Зиндме, которая все еще оставалась для него уважающей обычай предков, хранительницей домашнего очага.

О второй поездке сговора автор, к сожалению, указывает кратко без подробностей: «...поспешили отвезти к Дамбе очередное угощение...» [Балыков 1993, 163]. У астраханских и ставропольских калмыков количество участников во второй поездке было от 2 до 5 человек, они привозили водку, сладости, чай и по мускатному ореху отцу и матери [Житецкий 1893, 22; Небольсин 1852, 63–64; Бентковский 1869, 151]. Во время этого визита родители невесты вручали будущим сватам мускатный орех в знак согласия на брак своей дочери.

Интересны детали описания С. Балыковым традиционной поездки двух отцов в буддийский храм к астрологу *зурхачи*. В структуре традиционной свадебной обрядности такая поездка родителей молодых была необходима, так как следование указаниям буддийского астролога при проведении свадьбы играло большую роль. По данным исследователей, он определял соответствие годов жениха и невесты, благоприятные дни сватовства, свадьбы, время увоза невесты из дома и других этапов свадьбы, указывал необходимые атрибуты ритуалов и обрядов, масть лошади, на которой следовало увозить невесту и ехать жениху, выбирал тех, кто будет совершать обряд принятия невесты и т.д. [Бакаева, Гучинова 1989, 8]. В повести образ буддийского ламы Менке Борманджинова (1855–1919), бывшего главой буддийских священников донских калмыков [Уланов, Андреева 2021, 106], показан автором с уважением как священнослужителя, честно выполняющего свой долг.

Аудиенция у ламы двух отцов закончилась получением следующих



указаний: счастливый день для свадьбы – первый день среднего осеннего месяца; жених должен быть на рыжей лошади, но без отметин, а невесту должны везти на белой лошади; увоз невесты утром, как только лучи солнца начнут прямо падать на козий лоб. «Голову невесты покрыть желтым покрывалом и над ней во время пути до дома жениха должен развеяться свадебный белый флаг, флаг к тому времени будет изготовлен “зурхачи”. Когда невесту привезут в кибитку жениха, посадите их рядом, на левой стороне кибитки, на тех же подстилках, на которых они будут венчаться здесь, у меня, и накормите их из одной чаши пищей желтого цвета, например, пшенной кашей, а все остальное – по обычной нашей традиции, которую вы знаете» [Бальков 1993, 175–176].

В данном описании важны несколько аспектов. Традиционно у калмыков невесту на свадьбе увозили в то время, которое назвал астролог, чаще всего оно совпадало с началом рассвета. На свадьбе происходило взаимодействие представителей двух противоположных друг другу миров (= родов), где каждая сторона воспринималась по отношению к другой, связанной с чужим / «иным» миром [Шараева 2011, 110]. В повести прибывшие представители «свадебного поезда» жениха «расположились лагерем, поставив подводы в круг... обязательно по традиции» [Бальков 199], что указывает на «инаковость» их для родных невесты.

Козы в хозяйстве калмыков использовались как «ведущее» животное для выпаса овец, они первые же начинали движение еще в предрассветных сумерках. Коза в мифологии калмыков была связана с тьмой, нечистой силой, воспринималась как хтоническое существо, поэтому в определении времени увоза невесты прослеживаются мифологические представления калмыков: падение луча солнца как «живительного / жизненного начала» на лоб козы служит символом победы света над тьмой, в структуре свадьбы – знаком к началу возвращения с началом рассвета в свой мир из чужого / «иногo» / темного. Поэтому «старшина свадьбы решил вносить угощение после полуночи, со вторыми петухами, чтобы к завтраку, к назначенному часу увоза невесты успеть покончить со свадебными угощениями, подарками и прочими церемониями» [Бальков 1993, 199].

Сходную солярную символику в повести имеет и совместное поедание молодыми пищи желтого цвета, приготовленной на огне семейного очага в доме жениха по указанию ламы, как символ приобщения невесты (= представителя иного мира), и кормление собаки жениха молочной пищей у печки в «желтой деревянной чашке» [Бальков 1993, 218]. В известных нам работах исследователей обрядовой культуры калмыков упоминания о таком ритуальном совместном приеме пищи и кормлении домашней собаки не встречаются. Вместе с тем кормление собаки невестой является одним из древних ритуалов в свадебном комплексе тюрко-монгольских народов, что подтверждает сохранение рудиментов в свадебной обрядности донских калмыков, проживавших изолированно.

Поедание именно пшенной каши, вероятно, обусловлено земледелием, которым активно занимались донские калмыки, в отличие от ставрополь-



ских и астраханских калмыков, у которых новобрачные должны совместно вкушать кусочки мяса, срезанные с отваренной большеберцовой кости барана *шага чимген* как главного атрибута обряда бракосочетания: молодые держали эту кость с двух сторон, совершая совместные поклоны во время молитвы буддийского священнослужителя перед будущим новым жилищем, о чем в повести вообще не упоминается. Использование берцовой кости барана, как и всех частей его туши, в свадебных обрядах у калмыков базируется на представлении о баране как о «солнечном животном», проецирующем животворящую силу солнца и огня, и о предках, дарующих покровительство, благоденствие и чадородие. С. Балыков вскользь упоминает в обряде принятия невесты кусок «сырой баранины» [Бальков 1993, 217], которым она должна была угостить родных мужа, но далее в тексте о нем нет никаких упоминаний, как и нет сведений об обязательном обряде жертвоприношения огню, где использовалась сырая баранья нога (аналогично у астраханских и ставропольских калмыков). Баран как жертвенное животное в обряде жертвоприношения огню символизировал переходное состояние и смену статуса невесты, ее инициацию: она «умирала» для членов своей семьи и близких родственников, чтобы «родиться» в новой семье. У И.И. Попова, составившего общие этнографические сведения о жизни донских калмыков в начале XX в., практика использования кости барана в обряде бракосочетания указана: «главнейшими актами свадебного обряда является поклонение невесты и жениха в присутствии духовенства вечному желтому солнцу и совместное держание ими берцовой кости задней бараньей ноги (шага чимген)» [Попов 1919, 48]. Можно предположить, что автор либо намеренно не описывал данный обряд у донских калмыков, требующий развернутой детализации в повести, либо отразил практиковавшуюся форму обряда бракосочетания в буддийском храме при участии только ламы незадолго до свадьбы, который полностью утрачен в настоящее время.

«Венчание у ламы» – так озаглавлен один из подразделов в главе 12. В назначенный день в буддийском храме собрались пары для обручения и получения благословения у ламы, который длительно читал молитву и завершил традиционным троекратным прикосновением «к головам молодых “очиром” и четками» [Бальков 1993, 184]. Во время молитвы молодые должны были располагаться на специальных подстилках в соответствии с годом их рождения, по окончании обязательно совершить поклонение статуе божества Майдари, покровителю семей. Привлекает внимание следующий эпизод: молодые люди по требованию ламы надевают невестам их головные уборы *джатак* – маленькие черные бархатные шапочки, украшенные золотой вышивкой, но при этом они поспешно разбирали «кто какой попало почти одинаковые... джатаки» [Бальков 1993, 186]. Традиционно калмыки не показывались публично без головных уборов, обнажить голову могли только при посещении буддийского храма или при совершении различных обрядовых действий. В антропоморфной картине мира калмыков шапка выступала продолжением головы, что и обуслови-



ло большое количество запретов на действия с ней, ее изготавливали для конкретного владельца. Поэтому о надевании чужого головного убора в традиционном обществе не могло быть и речи. Возможно, именно таким нарушением народных представлений автор хотел подчеркнуть волнение и смущение героев повести. В структуре свадьбы у донских калмыков, по сведениям С. Балькова, поездка молодых в буддийский храм осуществлялась после сватовства.

В повести красочно описывается, как свадьба следовала к дому жениха, «развевая нал головой невесты белый свадебный флаг» [Бальков 1993, 210], согласно указанию буддийского священнослужителя, и по прибытии «свадебный флаг, с написанными на нем тибетскими буквами-благословением Ламы, воткнули у правого притока двери» [Бальков 1993, 215]. По данным исследователей, ставропольские и астраханские калмыки доставляли невесту к дому жениха за одной из занавесок передней части традиционного полога *kəuŋg* красного или синего цвета, которую растягивали перед ней двое верховых [Бентковский 1869, 161; Житецкий 1893, 22]. Позднее эту часть полога дошивали к другим над супружеской постелью в кибитке молодых. С момента приезда и в течение последующих трех дней невеста должна была скрываться за этим пологом [Шараева 2015, 146–147]. Традиционный полог в повести указан как «пестрый ситцевый балдахин» [Бальков 1993, 187], натянутый в кибитке новобрачных.

На сватовстве у калмыков принимались все важные решения организационного характера: договаривались о размерах приданого, количестве свадебного угощения, обговаривались составы свадебных делегаций и т.д. После проведения сватовства родственники обеих сторон получали официальное право называть друг друга сватами – *худнр*. Расторжение условий сватовства сурово осуждалось общественным мнением [Шараева 2011, 93]. Символом договоренности сторон были привозимые стороной жениха определенные атрибуты: белый платок с завязанными в уголке серебряными монетами, столярный или рыбий клей [Житецкий 1893, 20], или клей, плиточный чай и ремень [Небольсин 1852, 65; Бенковский 1869, 151]. В повести донские калмыки в знак скрепления союза привезли «клей, белый коленкор и конские жилы» [Бальков 1993, 203] со значением: «будем родственниками липкими друг для друга, как природный клей, взаимные помыслы наши будут чисты, как белый коленкор, а слово наше крепко, как конские жилы...» [Бальков 1993, 203], что не противоречит традиции и свидетельствует о сохранении более ранней формы атрибутов заключения брачного союза, хотя И.И. Попов отмечает также практику вручения «в знак обручения» чая, клея и ремня [Попов 1919, 42]. Сохранение практики использования конских жил подчеркивало распространенность коневодства у донских калмыков, традиционной формы хозяйствования.

Интерес вызывает описание в повести количества угощения и подарков, обговариваемого брачующимися сторонами. Во время встречи лама обратился к двум состоятельным отцам не проводить богатую свадьбу, чтобы избежать последствий человеческих пороков на будущую жизнь



Бадни и Зиндми, с чем они согласились. Он просит отцов провести свадьбу «на основе традиции наших старинных свадеб...» с минимальным количеством угощения и подарков, достаточным для принятия совместной обрядовой пищи с разновозрастными родными невесты для установления близкого родства и закрепления его посредством раздачи белых платков – символа новых родственных отношений.

Но Пурве и Дамба не прислушались к просьбе ламы, «потому что у мирян уже укрепился свой свадебный обычай» [Бальков 1993, 178], что указывает на трансформацию калмыцкой свадьбы ко времени описываемых событий в повести. Отец невесты на сватовстве запросил «одну баранью тушу сваренную, другую сырую, одну овцу живую (здесь зарежете), одну заваренную корову, полтуши конины (лучшую часть), пятьдесят кирпичей калмыцкого чаю, десять пудов сушки, пятьдесят булок, десять пудовых ящиков пряников, десять полупудовых ящиков леденцов, пять ведер русской водки, десять ведер араки... подарки: мне, моей жене, брату моему и старшей сестре с мужем по шелковому халату или бешмету, десять шерстяных халатов и бешметов для остальных близких родственников, десять ситцевых халатов для родственников дальних, да достаточное количество аршинов белого коленкору для всех посетителей... аршин сто хватит... Еще десять фунтов хорошей карамели, такую же коробочку пряников с медом внутри, да бутылок пять хорошего вина – это для подруг невесты и молодой родни для ее прощального вечера» [Бальков 1993, 180–181]. Таким подробным перечислением запрашиваемых подарков и угощения писатель показал не только их традиционную форму, но и дал характеристику многочисленности состава и уровня жизни донских калмыков. Спор сватов обо всем этом автор использовал как прием противопоставления: «где-то на границе Дона шла кровопролитная война... но свадьба все заслонила, все горечи и опасения были забыты» [Бальков 1993, 189], как способ представить, какой была бы мирная жизнь без войны – «в мирное, нормальное время о такой свадьбе говорили бы годы» [Бальков 1993, 199]. Автор подводит к мысли, что гибель Бадни и Зиндми должна быть следствием-наказанием за нарушение отцами обещания, данного ламе, но вместе с тем их гибель – это символ трагического окончания мирной жизни, прерывание преемственности поколений в молохе братоубийственной войны.

У астраханских и ставропольских калмыков в цикле предсвадебных действий было обязательное после сватовства посещение женихом родных невесты – «смотрины жениха» (калм. *күрг үзүллһн*), или четвертая по счету поездка. Он отправлялся с друзьями и группой родных, везя богатое угощение и подарки. Жених должен был пройти своеобразный обряд инициации на стороне невесты: совершал ритуалы подношения огню и предкам, раскуривал трубки и угощал гостей и родителей невесты, соблюдая все правила традиционного этикета, выполнял любые поручения, например, разделать и подать мясо в соответствии со статусом получаемых, станцевать или спеть и т.д. Он должен был вести себя скромно, достойно,



воздерживаться от спиртного. Согласно традиционному этикету, занимал место около порога жилища, независимо от общественного положения. Поэтому Бадня «сел ниже всех, у самого порога, по-традиционному подогнув левую ногу под себя, а правую поставив на ступню» [Балыков 1993, 190]. Несмотря на трудное и утомительное сиденье в такой позе, «в нем – почтение к старшим, к дому, в нем – традиция калмыцкой старины; в этой манере сидения – признание особенности момента» [Балыков 1993, 190]. Бадня с честью прошел все традиционные испытания, даже исполнил обязательную песню с подношением для тестя в коленопреклоненной позе, за что тот, выпив «раку, вернул Бадне чашу и заставил допить оставшийся в ней глоток, чтобы благопожелания тестя, высказанные за этой чашей, впитались бы в нутро жениха» [Балыков 1993, 197].

В повести проведение «смотрины жениха» у донских калмыков происходит за два дня до свадьбы, что структурно не соответствует предсвадебному циклу астраханских и ставропольских калмыков. Кроме того, поездка жениха названа «мальчишником» (за два дня до свадьбы), а вечер у невесты накануне свадьбы – «девичником», что терминологически и структурно не соответствует свадебному комплексу астраханских и ставропольских калмыков. Невеста в течение месяца перед свадьбой посещала своих родных по очереди, где ей устраивали вечеринки с подношением подарков и обильным угощением.

Традиционно пятый визит родных жениха, во время которого изготавливали постельные принадлежности и одежду, завершал циклы предсвадебной подготовки сторон. С. Балыков этот этап предсвадебных приготовлений не указывает, ограничиваясь сообщением, что после сватовства «со следующего дня, за месяц вперед, в обоих домах начались спешные приготовления к свадьбе. И там и здесь бесконечно шили, курили и собирали раку по всему хутору, закупали все условленное, ибо соглашение, заключенное между сватами – свято. Обе стороны из всей силы стараются точно его выполнить. Здесь задета честь дома, всего рода и его доброго имени» [Балыков 1993, 182]. Это описание больше относится к взаимопомощи *дем* у калмыков во время предсвадебных приготовлений: все члены родственной группы оказывают посильную помощь в подготовке деньгами, продуктами для угощения, спиртным, одеждой и т.д.

Свадьба в повести имеет традиционную структуру: получение представителями стороны жениха разрешения войти в дом невесты, проверка свадебного угощения и его внесение, свадебная трапеза, взаимный обмен подарками и их обмывание, вынос приданого, «наказание» представителей стороны жениха битьем во время выноса приданого, поиск спрятавшейся невесты, ритуальное прощальное кормление невесты молочной пищей у алтаря, увоз ее из родительского дома, остановки «свадебного» поезда на территории невесты и жениха для совершения подношения духам местности, скачки к дому жениха, встреча родными жениха, надевание костюма замужней женщины и изменение прически невесты, проведение обряда принятия невесты накануне брачной ночи. Как отмечает Р.А. Джамбинова,



при описании традиционной свадьбы у калмыков С.Б. Балыков «выступает как этнограф, психолог, бытописатель-реалист» [Джамбинова 1996, 171]. Он указывает на трансформации в свадебном обряде донских калмыков на примере атрибута скачек – войлочного надподушечника, обшитого розовой материей, это «традиционная принадлежность постели невесты, ныне уже не употребляемая калмыками» [Балыков 1993, 212]. Выделяет угощение прибывающей невесты на ближайшем к дому кургане молочной пищей, отправленной через вестового матерью жениха «в знак того, что в доме мужа ожидает ее сытость, довольство и радушие» [Балыков 1993, 212]. Указывает, что при смене девичьей одежды на костюм замужней женщины «поверх всего этого опять надели на нее девичий бешмет, чтобы в первое время не смущал Зиндму ее новый наряд» [Балыков 1993, 217], а девичью косу расчесали «жениховой расческой» [Балыков 1993, 216] перед плетением традиционных двух кос. У калмыков не было специального свадебного наряда невесты, девушки выходили замуж в нарядной девичьей одежде. В повести внешний облик прибывшей невесты – это образ невинности, пробуждения, начала новой жизни, что подчеркивается использованием розового и красного цветов в одежде [Балыков 1993, 214].

Из числа послесвадебных обрядов автор описывает совместное чаепитие на второй день после свадьбы, в котором принимает участие только молодежь. Традиционно на таком чаепитии проверялись не только хозяйственные способности, знание правил гостеприимства и этикетных норм у невесты (теперь уже невестки), но и проводилось окончательное введение нового члена социума на сакральном и профанном уровнях: через подношение ею первинки пищи предкам и смену ее имени. В чаепитии принимали участие члены семьи и близкие родные, которых невеста должна была назвать поименно при подаче угощения. Посещение невесты родителями *берин төркн* и ответный ее визит через год *төркшлһн* остались вне внимания С. Балыкова.

Заключение

В повести С.Б. Балыкова «Девичья честь» представлен пример традиционной калмыцкой свадьбы у донских калмыков в конце XIX – начале XX вв., длительно проживавших обособленно от основного этноса и сохранивших архаичные черты в свадебном комплексе. Сравнительно-сопоставительный анализ со свадебным комплексом астраханских и ставропольских калмыков выявил значимые отличия. Мотив свадьбы как стержневой основы повести позволил автору отразить важнейшие механизмы регуляции повседневной жизни калмыков, их духовные ценности, мировоззрение и традиционные верования.

Несомненно, что в настоящее время в связи с утратой некоторых этапов и значительными трансформациями в свадебной обрядности калмыков описание свадьбы в повести С. Балыкова представляет большой интерес, в том числе и с научной точки зрения.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бакаева Э.П., Гучинова Э.-Б.М. Традиционные представления о жизненном цикле и их отражение в свадебной обрядности // Обычаи и обряды монгольских народов / отв. ред. Митиров А.Г. Элиста: КНИИИФЭ, 1989. С. 3–16.
2. Балыков С.Б. Девичья честь. Историко-бытовая повесть. Элиста: АПП «Джангар», 1993. 284 с.
3. Бентковский И.В. Женщина-калмычка Большедербетовского улуса в физиологическом, религиозном и социальном отношении // Сборник статистических сведений о Ставропольской губернии. Ставрополь: Ставропольский статистический комитет, 1869. Вып. II. С. 147–167.
4. Джамбинова Р.А. Роман и автор. Новые грани художественности (1960–1990-е гг.). Элиста: АПП «Джангар», 1996. 253 с.
5. Душан У.Д. Избранные труды. Элиста: Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН, 2016. 376 с.
6. Житецкий И.А. Очерки быта астраханских калмыков (этнографические наблюдения 1884–1886 гг.). М.: Типография М. Г. Волчанинова, 1893. 87 с.
7. Кисляков Н.А. Очерки по истории семьи и брака у народов Средней Азии и Казахстана. Л.: Наука, 1969. 240 с.
8. Небольсин П.И. Очерки быта калмыков Хошеутовского улуса. СПб.: Типография Карла Крайя, 1852. 192 с.
9. Попов И.И. Донские калмыки. Новочеркасск: Часовой, 1919. 49 с.
10. Силантьев И. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 295 с.
11. Топалова Д.Ю. Проблемы сохранения национальных традиций и этических представлений в рассказе С. Балыкова «Сильнее власти» // *Oriental Studies*. 2016. № 1. С. 262–270.
12. Топалова Д.Ю. Литературная деятельность калмыцкой эмиграции (1920–1930 гг.). Элиста: КалмНЦ РАН, 2017. 243 с.
13. Уланов М.С., Андреева А.А. Буддизм и донские калмыки-казаки в социокультурном пространстве России // Новые исследования Тувы. 2021. № 2. С. 100–114.
14. Шараева Т.И. Обряды жизненного цикла калмыков (XIX – нач. XX в.). Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2011. 223 с.
15. Шараева Т.И. Свадебный полог у тюрко-монгольских народов: ритуал, функции, семантика (сравнительно-сопоставительный аспект) // Проблемы этнической истории и культуры тюрко-монгольских народов / отв. ред. Бакаева Э.П. Элиста: Калмыцкий институт гуманитарных исследований, 2015. № 3. С. 141–164.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Topalova D.Yu. Problemy sokhraneniya natsional'nykh traditsiy i eticheskikh predstavleniy v rasskaze S. Balykova "Sil'neye vlasti" [Problems of Preservation of National Traditions and Ethical Ideas in S. Balykov's Story "Stronger than Power"].



Oriental Studies, 2016, no. 1, pp. 262–270. (In Russian).

2. Ulanov M.S., Andreyeva A.A. Buddizm i donskiy kalmyki-kazaki v sotsio-kul'turnom prostranstve Rossii [Buddhism and the Don Kalmyk-Cossacks in the Socio-Cultural Space of Russia]. *Novyye issledovaniya Tuvy*, 2021, no. 2, pp. 100–114. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Bakayeva E.P., Guchinova E.-B.M. Traditsionnyye predstavleniya o zhiznennom tsikle i ikh otrazheniye v svadebnoy obryadnosti [Traditional Ideas about the Life Cycle and Their Reflection in Wedding Rituals]. Mitirov A.G. (ed.). *Obychai i obryady mongol'skikh narodov* [Customs and Rituals of the Mongolian Peoples]. Elista, Kalmyk Research Institute of History, Philology and Economics Publ., 1989, pp. 3–16. (In Russian).
4. Bentkovskiy I.V. Zhenshchina kalmychka Bol'shederbetovskogo ulusa v fiziologicheskom, religioznom i sotsial'nom otnoshenii [The Kalmyk Woman of the Bolshederbetovsky Ulus in Physiological, Religious and Social Terms]. Bentkovskiy I.V. *Sbornik statisticheskikh svedeniy o Stavropol'skoy gubernii* [Collection of Statistical Information about the Stavropol Province]. Stavropol', Stavropol'skiy statisticheskiy komitet Publ., 1869, issue II, pp. 147–167. (In Russian).
5. Sharayeva T.I. Svadebnyy polog u tyurko-mongol'skikh narodov: ritual, funktsii, semantika (sravnitel'no-sopostavitel'nyy aspekt) [Wedding Canopy among the Turkic-Mongolian Peoples: Ritual, Functions, Semantics (Comparative Aspect)]. Bakayeva E.P. (ed.). *Problemy etnicheskoy istorii i kul'tury tyurko-mongol'skikh narodov* [Problems of Ethnic History and Culture of the Turkic-Mongolian Peoples]. Elista, Kalmyk Institute of Humanitarian Studies Publ., 2015, no. 3, pp. 141–164. (In Russian).

(Monographs)

6. Dushan U.D. *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Elista, Kalmyk Institute of Humanitarian Studies Publ., 2016. 376 p. (In Russian).
7. Dzhambinova R.A. *Roman i avtor. Novyye grani khudozhestvennosti (1960–1990-e gg.)* [Novel and Author. New Facets of Artistry (1960–1990s)]. Elista, Dzhangar Publ., 1996. 253 p. (In Russian).
8. Kislyakov N.A. *Ocherki po istorii sem'i i braka u narodov Sredney Azii i Kazakhstana* [Essays on the History of Family and Marriage among the Peoples of Central Asia and Kazakhstan]. Leningrad, Nauka Publ., 1969. 240 p. (In Russian).
9. Nebol'sin P.I. *Ocherki byta kalmykov Khosheutovskogo ulusa* [Essays on the Life of the Kalmyks in the Khosheutovsky Ulus]. St. Petersburg, Tipografiya Karla Krayya Publ., 1852. 192 p. (In Russian).
10. Popov I.I. *Donskiye kalmyki* [Don Kalmyks]. Novocherkassk, Chasovoy Publ., 1919. 49 p. (In Russian).
11. Silant'yev I. *Poetika motiva* [Poetics of Motif]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. 295 p. (In Russian).
12. Topalova D.Yu. *Literaturnaya deyatel'nost' kalmytskoy emigratsii (1920–*



1930 gg.) [Literary Activity of the Kalmyk Emigration (1920–1930s)]. Elista, Kalmyk Scientific Center of the RAS Publ., 2017. 243 p. (In Russian).

13. Sharayeva T.I. *Obryady zhiznennogo tsikla kalmykov (XIX – nach. XX v.)* [Rituals of the life cycle of the Kalmyks (XIX–XX centuries)]. Elista, Dzhangar Publ., 2011. 223 p. (In Russian).

14. Zhitetskiy I.A. *Ocherki byta astrakhanskikh kalmykov (etnografi-cheskiye nablyudeniya 1884–1886 gg.)* [Essays on the Life of the Astrakhan Kalmyks (Ethnographic Observations 1884–1886)]. Moscow, Tipografiya M.G. Volchaninova Publ., 1893. 87 p. (In Russian).

Шараева Татьяна Исаевна, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела археологии, этнологии и антропологии. Научные интересы: этнология, фольклористика, традиционная культура, обряды жизненного цикла, традиционное мировоззрение.

E-mail: sharaevati@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-2242-5136

Tatyana I. Sharaeva, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences

Candidate of History, Senior Researcher at the Department of Archeology, Ethnology and Anthropology. Research interests: ethnology, folklore, traditional culture, rituals of the life cycle, traditional worldview.

E-mail: sharaevati@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-2242-5136

DOI 10.54770/20729316-2022-4-439

Р.М. Ханинова (Элиста)

ЖАНР «МАГТАЛ» В КАЛМЫЦКОЙ ПОЭЗИИ XX В. Статья третья*

Аннотация. Фольклорная традиция восхваления («магтал») коня параллельно трансформировалась у калмыцких поэтов в стихах и песнях, опубликованных в калмыцкой периодике 1930–1940-х гг., с величием трактора как *железного коня* («төмр күлг»), в меньшей степени – машины/автомобиля, комбайна, в послевоенное время – поезда как *стального коня* («болд күлг»). Эпическая характеристика крылатого коня-аранзала хана Джангара воплотилась в модификации образа самолета как *летающего коня* («нисдг күлг», «нисдг мөрн»), *воздушного коня* («аһарин мөрн», «аһарин күлг»). Авиация, летчик, самолет как знаки новой эпохи привлекли особенное внимание калмыцких поэтов довоенного и военного периода. Поэтому фольклорная традиция (крылатый конь) со временем модифицировалась в сравнение самолета уже с птицей: общее – *железная птица* («төмр шовун»), *стальная птица* («болд шовун»), а также с орлом, коршуном, в том числе с политической формулой *сталинские соколы*, но в замене соколов на ястребов (сталинск харцхс = сталинские ястребы). Причем это ключевое понятие у калмыцких поэтов относилось как к самолетам, так и к летчикам. Безэквивалентная лексика – авиация, самолет, аэроплан, летчик – вошла в национальный язык, вытесняя калмыцкие неологизмы (нисэч = летчик, аһарч = летчик). Трудовые и героические свершения в построении социалистического государства, триумфальное покорение воздушного пространства, беспосадочные перелеты через континенты, моря и океаны, освоение Северного и Южного полюсов с помощью первых советских ледоколов, самолетов отразились в патриотическом пафосе советской поэзии тех лет, в частности в калмыцкой поэзии. В то же время это и возникновение советского мифа о «Великой семье» с архетипами Сталина-отца, родины-матери, героических детей.

Ключевые слова: калмыцкая поэзия; газетная периодика; магтал; авиационный дискурс; сталинские соколы; советская мифология; фольклорная традиция.

R.M. Khaninova (Elista)

The Magtal Genre in the Kalmyk Poetry of the Twentieth Century. Article Three**

Abstract. The folklore tradition of the praise (“magtal”) of the horse was parallel to

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (регистрационный номер АААА–А19–119011490036–1).

** The study was conducted as part of the state-subsidized project “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: cross-border traditions and interactions” (state registration number АААА–А19–119011490036–1).



the Kalmyk poets in poetry and songs published in the Kalmyk periodicals of the 1930–1940s, with the worship of the tractor as an *iron horse* (“*tömr kylg*”) and in a smaller degree of the machine / car, combine, trains (in the post-war period) as a *steel horse* (“*bold kylg*”). The epic characteristic of the winged horse-*aranzal Khan Dzhangar* was embodied in the modification of the image of the aircraft as a *winged horse* (“*nisdg kylg*”), an *air horse* (“*aharin mörn*”, “*aharin kylg*”). Aviation, pilot, aircraft as signs of a new era attracted special attention of Kalmyk poets of the pre-war and military period. Therefore, the folklore tradition (the winged horse) was modified over time into a comparison of an aircraft with a bird: in general – an *iron bird* (“*tömr shovun*”), a *steel bird* (“*bold shovun*”), as well as with an *eagle*, a *kite*, including the political formula *Stalin’s falcons*, but in replacement of falcons with hawks (*stalinsk khartshs* = Stalin’s hawks). Moreover, this key concept referred to both aircraft and pilots. Emo-exchanging vocabulary – aircraft, airplane, pilot – entered the national language, having displaced the Kalmyk neologisms (*nisəch* = pilot, *aharch* = pilot). Labor and heroic achievements in the construction of a socialist state, triumphant conquest of the airspace, non-stop flights through continents, seas and oceans, mastering the northern and southern poles with the help of first The Soviet icebreakers, planes were reflected in the patriotic pathos of Soviet poetry of those years, in particular in Kalmyk poetry. At the same time, this is the emergence of the Soviet myth about the “great family” with the archetypes of Stalin-Father, the Motherland, heroic children.

Key words: Kalmyk poetry; newspaper periodicals; Magtal; aviation discourse; Stalinist falcons; Soviet mythology; folklore tradition.

Введение

Обращение калмыцких поэтов прошлого столетия к фольклорному жанру «магтал» («восхваление») выявило две тенденции. «Первая тенденция проявляется в том, что калмыцкие поэты в заглавии и/или в подзаголовке позиционируют целенаправленное обращение к заявленному жанру, создавая магталы в традиции фольклорного аналога с привнесением авторского начала. Вторая тенденция заключается в том, что отнесение репрезентативных текстов к хвалебной поэзии, конкретно к магталу, определяется формой и содержанием, тематикой, типологией героя, близостью к фольклорной традиции несмотря на то, что автор никак не маркирует свое произведение в интересующем нас аспекте» [Ханинова 2022а, 425].

Вторая тенденция в широком плане отразилась на страницах калмыцких газет 1930–1940-х гг.: так, фольклорная традиция магтала – величания коня из героического эпоса «Джангар» трансформировалась у калмыцких поэтов в стихах и песнях, обращенных к образам собственно коня (аранзала – богатырского волшебного коня), железного коня – трактора, позднее стального коня – поезда, помощника человека в трудах и боях [Ханинова 2022б, 444–445].

Та же тенденция в газетной периодике того же периода проявилась в развитии авторского жанра «магтал» о помощнике человека, героя и труженика, в технической сфере уже на примерах стихотворений и песен о



самолете – летающем коне, железной или стальной птице. Так же, как в эпической традиции величания коня и его всадника, восхваление самолета и его летчика выразилось в поэтике заглавия произведений (например, «Болд шовун» = «Стальная птица»; «Нисэч» = «Летчик»; «Сталинск харцхс» = «Сталинские ястребы»; «Болд харцхсин парад» = «Парад стальных ястребов»), в их содержании, без прямого указания на жанр «магтал». Такая хвалебная поэзия калмыцких поэтов о триумфальном покорении человеком воздушного пространства, о беспосадочных перелетах через континенты, об освоении Арктики и Антарктиды с помощью первых советских ледоколов, самолетов передала патриотический пафос советской поэзии тех лет. Полярники и летчики – самые главные герои 1930-х гг., их географические открытия и авиационные рекорды сравни эпохе освоения космоса советской страной.

Несмотря на то, что в Элисте аэроклуб открылся только в 1936 г., осваивали там парашютный спорт и планеры, а профессию летчика получали за пределами республики, калмыцкие поэты быстро откликались на страницах местных газет на главные события с участием полярников и летчиков страны. О них сообщала вся советская печать в статьях, заметках, репортажах, поздравлениях, плакатах, стихах и песнях с фотографиями участников, снимками с мест событий, создавая образ страны героев и культ знаменитостей в социальной иерархии общества. «В одном измерении Сталин – великий вожьд и учитель, отец народов; ниже на ступеньку вожди меньшего калибра (региональные и отраслевые), далее, большие люди, а затем маленькие люди, в позднейшей терминологии “винтики”. В середине 1930-х гг. в эту вертикаль включают “знатных людей”. В другом измерении герои также делятся по степени важности их деяний и, соответственно, по степени прославления» [Лейбович 2022, 174–175]. Государственный институт героев повлиял на отношение к подвигу: героизм из категории исключительного переходит в категорию массовости (каждый может стать героем), напоминая о горьковском фразеологизме, что в жизни всегда есть место подвигу.

Это время возникновения советского мифа о «Великой семье» [Кларк 1992] с архетипами Сталина-отца, родины-матери, героических детей, «сталинских соколов» [Гюнтер 1991; Гюнтер 2000]. Так, «имидж летчика как “сталинского сокола” удивительным образом объединил объективные черты летчика-профессионала и мифологический подтекст» [Лысакова 2013, 95].

Магтал-величание самолета как крылатого коня в калмыцкой поэзии XX в.

Одним из первых к *магталу* о самолете обратился Эльдя Кектеев (1916–1965) в стихотворении «Элэ» («Коршун», 1935). Кроме того, этот текст можно отнести и к *жанру разговора* – человека с птицей. Лирический субъект, завидя коршуна, парящего в жарком небе, окликает птицу,



прося у нее крылья в поисках прохлады. Приемом олицетворения вводится в сюжет ответ коршуна, напоминающего человеку о том, что он – сын безграничного времени, создавший своим умным знанием *воздушного коня*: «Уу цагин үрн, / Ухан сурһуләр кесн / Унх аһарич мөртәч». (Тексты на латинице везде даны в соответствии с языковой реформой на кириллице; все стихи воспроизводятся в авторской редакции – Р.Х.) [Көктән 1935, 4]. Птица говорит, что человеку в собственных силах облететь весь мир, что *воздушные скакуны* всюду летают, покоряя Ледовитый океан через десятки тысяч километров: «Ард, ардасн цувад, / Аһарин күлгүд цервнә, / Ар далаһан һатлад, / Арвн миһәд ниснә» [Көктән 1935, 4]. Человек благодарен птице, улетевшей ввысь, за напоминание, заключив, что могучий СССР освоит все достижения человечества, рабочий класс узнает о мощных наших стремлениях. В контексте стихотворения речь шла об освоении советской страной Северного морского пути, об эпопее с пароходом «Челюскин» и спасением его экипажа нашими летчиками (1933–1934 гг.), награжденными за этот подвиг только что учрежденным Постановлением ЦИК от 16 апреля 1934 г. званием «Герой Советского Союза». Влияние калмыцкого эпоса здесь проявилось в сравнении самолета не с птицей, а с летающим конем, поскольку в данном случае ближе было бы орнитологическое сравнение с коршуном.

Другой пример сравнения самолета с крылатым конем есть у Гари Даваева (1913–1937) в «Балладе о будущем» («Хөттин баллад», 1936), опубликованной в 1937 г. Оборонная тема в балладе актуализировала роль военной авиации, военных летчиков. Несмотря на вымышленный в 1936 г. сюжет воздушного боя калмыцкой летчицы с вражескими асами (тогда СССР ни с кем не воевал, не было летчиц-калмычек), поэт славит советский самолет и героиню [Ханинова 2019]. Сравнение самолета с летающим конем дано в начале и в середине фрагмента из баллады, например: «Нимн-Эрвң күүкн / Нисдг мөрән тохв» [Даван 1937, 1] («Нимн-Эрвена оседлала *летающего коня*»). Здесь и далее наш смысловой перевод. – Р.Х.). Использование метафоры и глагола «тохх» («седлать») подчеркивает связь с фольклорной традицией. См. далее также «нәрхн нисдг мөрн» («летающий конь»). Есть в балладе и непосредственное название авиационной техники по-русски (самолет) [Калмыцко-русский словарь 1977, 479], описание советского самолета как узкой белой машины («нәрхн цаһан машин»), любимой маленькой машины («эңкр бичкн машин»), с головой, как у чайки, белой, словно снег («Цах шовуна толһата, / Цасн цаһан самолет»).

Ср. «нискл» («самолет») в кратком русско-калмыцком словаре [Жижян 1995, 120]. В таком написании самолет («нискл») назван в стихах М. Нармаева «Аһарин комсомол» (букв. «Воздушный комсомол», т.е. осваивающий воздушное пространство, 1938) [Нармин 1938, 3], Б. Дорджиева «Дамшлһн болн белдлһн» («Тренировка и подготовка», 1939) [Доржин 1939, 1]. В своем переводе нармаевского «Аһарин комсомол» («Комсомол на крыльях», 1958) К. Шишло, опережая время, заключил: «Мы с небом затеяли спор. / Ну, космос, теперь берегись!» [Нармаев 1958, 132].



Русское слово «летчик» Г. Даваев в своей балладе дважды заменил калмыцким «нисәч» – «летчик, пилот, авиатор» [Калмыцко-русский словарь 1977, 379] (неологизм от глагола «нисх» – «лететь, летать» [Калмыцко-русский словарь 1977, 379]): «Эрвң нисәч» («Эрвена-летчица»), «Зөргтә күүкн нисәч» («Храбрая девушка-летчица») [Даван 1937, 1].

В стихотворении «Аһарч күүкдт» («Девушкам-летчицам», 1938), прославляющем подвиг трех летчиц (В. Гризодубова, П. Осипенко, М. Раскова), Санджи Эрдюшев (1912–1943) сравнил аэроплан со *скакуном* («күлгелч машинь» = машина-скакун) [Эрдүшә 1938, 3].

В «Ойратском словаре поэтических выражений» слово *oqtoruyuin* означает «небесная лошадь». Первая часть («небо») входит в состав многих эпитетов, но в сочетании со словами в значении «передвигающийся». Вторая часть («лошадь») может быть прочитана в нескольких санскритских словах, но их первая часть означает «перья» или «крылья» [Ойратский словарь 2010, 469].

Таким образом, у калмыцких авторов в образе крылатой машины – самолета – объединяются поэтические признаки коня и птицы.

Магтал-величание самолета как железной или стальной птицы в калмыцкой поэзии XX в.

Параллельно сравнению самолета с летающим конем в лирике калмыцких поэтов появилось и сравнение самолета с птицей – с орлами («Һәрдрн») [Көктән 1938, 2], ястребами («харцхс») [Жидлән 1938b, 4], коршуном («элә болсн машин») [Инжин 1941, 4], железной («төмр») или стальной («болд») птицей («шовун»), в том числе с подчеркиванием механического, искусственного, сотворенного человеком («машин» = «машина»). У Б. Дорджиева введено новое определение – «аһарин кермн» («воздушный корабль») [Доржин 1939, 1].

Самолет как железная птица упомянут приметой времени в стихотворении Хасыра Сян-Белгина (1909–1980) «Дуул, иньгм» («Пой, моя подруга», 1936), посвященном делегатам первой конференции республиканского комсомола: «Кеер / Кең унад / Санамр жирлһн урдна. / Деер / Делж сунад / Самолетс дуулж хурлдна. // Теңгрәр / Төмр шовуһар / Делгү ү[ү]лиг буул. / Дууһан, / Дурта иньгм, / Делкәд күргәд дуул!» [Сән-Белгин 1936, 1]. («В степи, на пригорках бесечно миражи скачут. Наверху самолеты, взлетая, с шумом обгоняют друг друга, в небе *железными птицами* проходят сквозь облака. Песню, моя любимая подруга, спой, поведав всему миру»). В отличие от других авторов, поэт использовал в структуре текста необычную расстановку слов во всех строках: одно слово, два слова, три слова.

Стихотворение «Нисәч» («Летчик», 1936) Морхаджи Нармаева (1915–1993) переключается со стихотворением Э. Кектеева «Элә» в прославлении советской авиации, ее летчиков, о которых знает вся страна из радио и газет, эти великие советские герои летали в Арктику, преодолели Ледовитый океан, показав победу социализма: «Дүмбр советин героймуд / Дүүлдәд



арктур нислднэ, / Мөст дала һатлладад / Социализмин диилвр үзүлнэ» [Нармин 1936, 4]. Поэт вводит в текст безэквивалентную лексику: аэроплан, пилот, мотор, эскадрилья; сравнивает аэроплан вообще с *птицей* («шовуниң»); обращается к мотору (самолету) как к живому победителю, чтобы он поднял выше летчика, чтобы, кружась, облетая, снова и снова показал свою силу: «Диилич, мотор, диилич, / Деэгшэн нисэч залич, / Дуһрж эргэд чидлэн / Дэкн, дэкн үзүлич» [Нармин 1936, 4].

Стальной птицей самолет возникает в названии стихотворения-магтала Басанга Дорджиева (1918–1969) «Болд шовун» («Стальная птица», 1938). В самом же тексте дано сравнение с черной птицей: «Халэд-нисэд деер / Хар шовуншң эрвлзнэч» [Доржин 1938а, 4]. («Вверху летая, подобно черной птице, мелькаешь»). Как и М. Нармаев, поэт обращается к самолету, прославляя в 4-х четверостишиях его достоинства, связанные со знаменитыми победами великой страны в строительстве социализма: сила, скорость, грузоподъемность, всенаходимость. В итоге: «Социализмин зөөриг икдүлгч / Сумн хурдн *аһарч*» [Доржин 1938а, 4]. («Ты приумножаешь богатство социализма, быстрое, как пуля, *воздушное судно*»). Здесь авторская попытка создать неологизм «*аһарч*» в обозначении самолета от существительного «*аһар*» – «воздух, атмосфера» [Калмыцко-русский словарь 1977, 26], где в удвоенном «чч» первая буква является суффиксом, а вторая указывает на сокращение местоимения «чи» («ты»), обращение к самолету. Но этот неологизм не прижился в лексике калмыцкого языка, хотя его использовали и другие калмыцкие поэты, например, С. Эрдюшев («*Аһарч күүкдт*» = «Девушкам-летчицам», 1938).

Согласно Т.А. Загидулиной, орнитологическая метафора в авиационном дискурсе – «сталинские соколы» – стала инструментом конструирования политического мифа: «Соколами в советском фольклоре (фейклоре) назывались Ленин и Сталин. Обозначение связи правителя с небом является еще одним инструментом легитимации власти, на этот раз через ее сакрализацию. Орнитологические метафоры применялись и для обозначения других политических деятелей, а также представителей профессиональной группы летчиков. В 1910–20-х гг., когда воздухоплавание было относительно новой сферой деятельности, основной функцией таких метафор была гносеологическая, в 1930-х гг. она стала моделирующей: в образе «сталинских соколов» сочетаются черты сакрального существа, абсолютная маскулинность, сила, отвага и героизм» [Загидулина 2016, 176]. Как известно, в русском фольклоре богатырей называли соколами, в древнерусской литературе – и князей: сила, власть и защита. В преемственности власти, метафорически представленной в стихотворении М. Исаковского «Два сокола» (1940), реализуется принцип ее тройной преемственности: от старшего сокола (Ленин) к младшему (Сталин) и позднее к юному – соколенок (соколята) [Загидулина 2016, 178]. Солярная и мифологическая символика, преломленная во фразеологизме «сталинские соколы», нашла отражение в стихах советских поэтов на эту тему [Загидулина 2019].

Как указывает И. Козлова, в 1935 г. все сравнения летчиков с сокола-



ми следуют горьковской формуле «гордый сокол», а эпитет «сталинский» впервые встречается в газете «Правда» 24 июля 1936 г., после перелета Чкалова по «сталинскому маршруту», вызвав и поэтические отклики в сравнении летчиков с соколами и орлами [Козлова 2010, 5]. Эпитет «сталинский» в отношении маршрута и характеристики летчиков демонстрировал также особое внимание Сталина к развитию советской авиации, к авиационным рекордам и их героям. Это нашло отражение в ангажировании советского легитимного фольклора с пропагандистской лексикой и фразеологией в СССР 1930-х гг. (См. подробнее: [Козлова 2010, 1–10]).

Формула эпохи 1930-х гг. в отношении советских летчиков и самолетов трансформировалась в калмыцкой лирике, например, в песне «Сталинск харцхс» («Сталинские ястребы», 1938) Пюрви Джидлеева (1913–1940), у других калмыцких поэтов. Соколов вытеснили ястребы в данной орнитологической номинации хищных птиц. Слово «харцхс» означает «ястреб» [Калмыцко-русский словарь 1977, 581; Манджикова 2007, 78; Пюрбеев 2022, 332]; у ойратов Синьцзяна – «харцаһаа» [Тодаева 2001, 391], по-монгольски – «харцага» [БАРМС IV, 2001, 56]. По-калмыцки сокол – это «начн» [Калмыцко-русский словарь 1977, 370; Манджикова 2007, 63], а также «шонхр» («кречет, сокол») [Калмыцко-русский словарь 1977, 679; Манджикова 2007, 85; Пюрбеев 2022, 496], у ойратов Синьцзяна – «начин» [Тодаева 2001, 244], у монголов – «начин, начин шонхор» [БАРМС II, 2001, 570].

В культуре предков-тотемов, а также для оценки и характеристики богатырских качеств в эпосе «Джангар», как пишет Г.Ц. Пюрбеев, широко используются образы животных, зверей и птиц, олицетворяющих храбрость, отвагу, силу, стремительность, зоркость и т.д.; в этом отношении эталоном являются из птиц – сокол (начн), беркут (бүргд), коршун (элэ), орел (һәрд) [Пюрбеев 2015, 47].

«Охота с ловчими птицами была древней забавой монголов и любимым развлечением калмыцкой знати. Для охоты на пернатую дичь монголы предпочитали использовать специально обученных соколов. Соколиная охота, считавшаяся развлечением, достойным мужчины, сохранялась у волжских калмыков вплоть до XX в.» [Селеева 2020b, 350].

Калмыцкая поговорка подчеркивает иерархию птиц: «Шовуд болвас шонхр болдго» = «Не всякой птахе быть кречетом» [Калмыцко-русский словарь 1977, 679]. Мощь ястреба калмыцкая пословица характеризует в сравнении: «Харцхс нег шүүртэ, хан нег зэрлгтэ. У ястреба одна хватка, у хана одно повеление» [Калмыцко-русский словарь 1977, 581].

То же ястребиное обозначение есть в стихотворении «Болд харцхсин парад» («Парад стальных ястребов», 1939) Лиджи Инджиева (1913–1995), в стихотворении «Ар полюс» («Северный полюс», 1937) Аксена Сусеева (лит. псевдоним Дендян Айс, 1905–1995). При этом у П. Джидлеева определение «сталинск харцхс» присутствует только в заглавии текста [Жидлэн 1938, 4], у Л. Инджиева неоднократно указывается множественное «харцхс» («ястребы»), единожды «болд харцхсм» («мои стальные



ястребы»), «мана московск самолетс» («наши московские самолеты»), «күдр харцхсин хээрэнд» («в сильном ястребином крике») [Инжин 1941, 1]. А. Сусеев назвал Валерия Чкалова «сталинским ястребом»: «Чкалов – Сталинэ харцх», а советских летчиков – «Сталинэ баатр харцхс» («отважные ястребы Сталина» [Дендян 1937, 2]. В «Военном марше» («Дээч марш», 1938) Михаила Хонинова (1919–1981) самолеты также метафорически названы ястребами: «өнр харцхс» («многочисленные ястребы») [Хоньна М. 1938, 4]. Ср. в стихотворении Э. Кектеева «Мана цагин һәрдр» («Орлы нашего времени», 1937) советские летчики прославляются, как орлы, в связи с покорением Северного полюса, с первым беспосадочным перелетом на самолете АНТ-25 по маршруту Москва – Северный полюс – Ванкувер 18–20 июня 1937 г. (В. Чкалов, Г. Байдуков, П. Беляков), со вторым беспосадочным перелетом СССР – США 12–14 июля того же года (М. Громов, А. Юмашев, С. Данилин). Рама этого стихотворения включает место, дату создания (Эддрхн, 1937-гч жил = Астрахань, 1937 год) и два эпиграфа. Первый указан как старая поговорка: «Кезэнэ шовун һәрдр, / уул хэлэж нисдг, / уул хэлэж буудг – / Бээж» [Көктэн 1938, 2]. («С давних пор орлы, глядя на горы, взлетают, глядя на горы, опускаются»). Второй эпиграф – автоцитата: «Мана цагин һәрдр, / Полюс хэлэж нисдг, / Жирһл хэлэж буудг / болж» [Көктэн 1938, 2]. («Орлы нашего времени, глядя на полюс, взлетают, глядя на жизнь, приземляются»). Самолеты в тексте названы орлами («һәрдр»), а также *железными птицами* нашего времени («Мана цагин *төмр шовуд*»), скорость которых сравнима с аранзалом – эпическим крылатым конем («Ардк далаг һатлад, / *Арнзлин* хурдар одв») [Көктэн 1938, 2]. («Преодолев последний океан, направились с быстротой *Аранзала*»). Последнее четверостишие являет хвалу стране – мощному СССР под руководством стального Сталина – ей двадцать лет: «Болд Сталин һардсн / Бат СССР – хөртэ!», хвалу героям, открывшим новый путь, их имена всегда будут прославлены: «Бэрж жирһлиг илтксн / Баатрмуд туурхн лавта!» [Көктэн 1938, 2]. То же сравнение трех героинь-летчиц с орлами (орлицами) есть в стихотворении «Өнр орна зөрмг үрдүд» («Отважные дети большой страны», 1938) Муутла Эрдниева (1914–1942).

Магтал-величание летчиков в калмыцкой поэзии XX в.

Магтал-величание летчиков условно можно разделить на несколько групп: 1) величание самолетов и, соответственно, их летчиков; 2) величание полярников и, соответственно, летчиков, спасших их с льдины, (челюскинцы, О. Шмидт, И. Папанин, В. Чкалов, С. Леваневский и др.); 3) величание летчиков, совершивших беспосадочные перелеты СССР – США (В. Чкалов, Г. Байдуков, П. Беляков; М. Громов, А. Юмашев, С. Данилин, 1936), Москва – Дальний Восток (В. Коккинаки, А. Бряндинский, 1938); 4) величание летчиц, совершивших беспосадочный перелет Москва – Дальний Восток (В. Гризодубова, П. Осипенко, М. Раскова, 1938); 5) величание погибших летчиков (В. Чкалов, А. Серов, П. Осипенко); 6) велича-

ние военных калмыцких летчиков.

К первой и второй группе помимо уже указанных нами стихов и песен («Ар полюс» А. Сусеева, «Мана цагин һәрдр» Э. Кектеева), можно отнести, например, песню «Авиацин дун» («Авиационная песня», 1939) Гари Шалбурова (1912–1942), опубликованную в День всесоюзной авиации 15 августа под газетной рубрикой «Всесоюзин авиацин өдр менд болтха!» («Да здравствует День всесоюзной авиации!») и плакатом В. Ёлкина (издательство «Искусство») «Советск диилгдшго авиацин туг – үр Сталин менд болтха!» («Да здравствует товарищ Сталин – знамя непобедимой советской авиации!»). Поэт в «Авиационной песне» назвал самолет ястребом, скакуном, а в припеве – машиной, преодолевающей туман, дождь, буран ночью и днем по указанному Сталиным-отцом пути [Шалвра 1939, 1].

Авиационный парад как демонстрацию могущества социалистического государства, ее военно-воздушных сил и летчиков-героев прославил Л. Инджиев в стихотворении «Болд харцхсин парад» («Парад стальных соколов», 1939), написанном в Москве и опубликованном 23 февраля 1941 г., в День Красной Армии и Военно-морского флота. Текст дан на первой странице газеты «Улан баһчуд» («Красная молодежь») под плакатом с изображением Кремля, летящих самолетов, трех военных на переднем плане, со знаменем (портрет Сталин и цифра XXIII), газетная полоса с лозунгом: «Алдр Улан Цергин XXIII-гч өөн менд болтха!» [Инжин 1941, 1]. («Да здравствует XXIII-я годовщина Великой Красной Армии!»).

Здесь полный набор мифопоэтического комплекса: Сталин, Москва, Красная площадь, Мавзолей, стальные самолеты-соколы, дружная семья народов страны, советские песни об авиации. Подробное описание военного парада на Красной площади в Москве, названной железным городом как непобедимой, наполнено визуальной оптикой и акустическим аспектом: многочисленные самолеты подлетают к столице, заполняя небо, сотрясая своим гулом, подобным грому, вселенную, заставляя содрогаться небо. Самолетное эхо преодолевает моря и горы, этого ястребиного крика пугаются враги. Когда самолеты-ястребы летят над Красной площадью, их с Мавзолея, приветствуя, *славит* Сталин, тысяча знамен развевается, словно кланяясь в его сторону: «Улан Площадь деегэр / Урлдад харцхс һарлдна, / Мөнк Сталин заһад, / Мавзолей деерэс магтна, – / Түмн тугмуд делсднэ, / Түн талан геклднэ...» [Инжин 1941, 1]. Эпитет «мөнк» в характеристике Сталина означает «вечный, бессмертный», подчеркивается руководящая роль вождя-учителя («заһад» от глагола «заах» – указывать, показывать, учить, наставлять) [Калмыцко-русский словарь 1977, 358; 234], его особое отношение к летчикам («магтна» – славит, от глагола «магтх» – участвовать в восхвалении (прославлении) кого-чего л.) [Калмыцко-русский словарь 1977, 338]. Родина-мать в образе ее красавицы-столицы также ликует, радуясь смелым ястребам: «Солцтрсн сээхлэ Москва / Дүүвр харцхстан байсна» [Инжин 1941, 1], все больше распевая песни в честь отважного советского народа. Заканчивает поэт хвалу риторическим восклицанием: «Эн болдм харцхсн / Эңнэд күриж ниснэ, / Энүнэм күчнэ



ямриг / Ээй, кентн меднэ!» [Инжин 1941, 1]. («Эти мои стальные ястребы рядами летят, такую их силу, эй, кто только не знает!»).

О растущей смене авиаторам в своей колыбельной «Өлгэн күүкдт» («Младенцу», 1940) пишет Г. Шалбууров, вводя после пейзажа с летящим ястребом песню матери над колыбелью сына: «Эн аһарт йовсн / Эврэ бийинч эцк, / Орн-нутгт туурсн / Аһарин иньг харцх» [Шалвра 1940, 4]. («Это в воздухе летает твой отец, прославленный на всю страну друг неба – ястреб»). В припеве звучит обращение матери к сыну, что он будет подражать отцу, станет летчиком. Она сравнивает младенца с эпическим богатырем Алым Хонгором, выражая уверенность, что сын – будущий защитник родины. В духе советской колыбельной тех лет Сталин-отец знает о всех детях, заботясь каждый день об их счастливой жизни: «Унтж кевтх тадиг / Аав Сталин меднэ. / Улм сэн жирһлитн / Өдр болһн делднэ» [Шалвра 1940, 4]. Здесь авиационный дискурс построен на мифопоэтической параллели общего и частного, государственного и семейного: Сталин-отец, родина-мать, дети страны = отец, мать, сын.

К третьей группе относятся, помимо стихотворения А. Сусеева «Ар полюс», стихи Э. Кектеева «Мана цагин һәрдр» («Орлы нашего времени», 1937), П. Джидлеева «Сталинск харцхс» («Сталинские ястребы», 1938). В стихотворении «Өөдэн, жиңгс холд» («Выше, еще дальше», 1936) Церена Леджинова (1910–1942) и в песне Муутла Эрдниева «Комсомолд нерэдсн дун» («Песня, посвященная комсомолу», 1938), адресованной его двадцатилетню, прославляется летчик-испытатель Владимир Коккинаки (1904–1985), совершивший беспосадочные перелеты Москва – Дальний Восток (1938), за что был удостоен звания «Герой Советского Союза», затем Москва – Северная Америка (1939). У Ц. Леджинова летчики сравниваются с орлами («һәрд нисэчнр»). Автор вначале задается риторическим вопросом, чьи самолеты летят выше и дальше всех, затем воздает хвалу В. Коккинаки: «Коккинак мөслсндэн ицлтэ, / Коккинак өөдэн ниснэ, / Урнам һарин эрдм / Ухалсан үүлд шингэнэ» [Лежнэ 1937, 2]. («У Коккинаки решительная вера, Коккинаки летает выше, в руках знающего мастера задуманное претворяется в деяниях»). Так одерживается новая победа (букв. оседлана победа), так возникает новое предание: «Шин диилһн тохгдна, / Шин тууж секнэ» [Лежнэ 1937, 2]. Муутл Эрдниев славит полярников (ледокол «Ермак», Папанин), летчика Владимира Коккинаки: «Аһарин теңгсин азд дольган / Коккинаки живрт эргднэ!» [Эрднин 1938а, 3]. («Буйные волны воздушного моря расступаются перед крыльями Коккинаки»). Метафора (крылья Коккинаки) относится как к самолету, так и к его летчику в мифопоэтическом дискурсе. «Древняя охотничья жизнь, охотничьи представления находят выражение в архаических сказочно-эпических мотивах превращения в фольклоре монгольских народов. Связанность с охотничьей жизнью обуславливает превращения героев в различных зверей и птиц (в оленя, в джейрана, в белку, в горностаю, в ястреба, в орла и т.д.). Типическими являются фольклорные мотивы превращения героя в определенного зверя или птицу, чтобы пересечь океан, земные пространства,



взобраться на горную вершину, поймать душу мангаса» [Селеева 2020а, 62]. В стихотворении «Папанинцнрт» («Папанинцам», 1938) Лиджи Хонинова (1917–1942), подробно описав историю полярной экспедиции, назвал папанинцев героями времени, призывая воспеть их неслыханные ранее богатырские подвиги, их прославленную победу: «Алдр баартмударн дуулцхай. / Туужд сонсггад уга, / Туургсн ик диилвртэ» [Хоньна Л. 1938, 1].

В четвертую группу входят стихи, адресованные женскому экипажу В. Гризодубовой: «Аһарч күүкдт» («Девушкам-летчицам», 1938) Санджи Эрдюшева [Эрдүшэ 1938, 3], «Живртэ күүкд» («Крылатые девушки», 1938) Гари Шалбуурова [Шалвра 1938, 1], «Баатр күүкд» («Девушки-героини», 1938) Пюрви Джидлеева [Жидлэн 1938, 1], «Өнр орна зөрмг үрдүд» («Отважные дети большой страны», 1938) Муутла Эрдниева [Эрднин 1938b, 3], «Һурвн экч» («Три сестры», 1938) Эренцена Лиджиева (1910–1980) [Лижин 1938, 1]. Гендерный аспект здесь, в отличие от стихотворений, посвященных мужскому экипажу летчиков, заявлен в актуализации женского начала, в освоении ранее мужской профессии: «Девушкам-летчицам», «Крылатые девушки», «Девушки-героини», «Три сестры». С. Эрдюшев назвал летчиц любимыми детьми партии: «Партин эңкр / үрдүд: / Полина, Вера, / Марина» [Эрдүшэ 1938, 3], при этом перепутав имя Гризодубовой (вместо Валентина – Вера). При этом поэт подчеркнул, что, совершив беспосадочный перелет, они «Аав Сталинэ / даалһврилг / Алдр зөрмгэр / күцэв» [Эрдүшэ 1938, 3]. («Выполнили задание Сталина-отца с известной отвагой»). Несмотря на туман, ветер, долгий путь, не отступив, они приземлились в Архангельске, показав свою выучку. О сталинском задании в своей песне сказал и П. Джидлеев: «Аав Сталин даалһврилг / Алдр диилвртэһэр күцэцхэв» [Жидлэн 1938, 1]. («Задание Сталина-отца выполнили со знаменитой победой»). В отличие от С. Эрдюшева, П. Джидлеев назвал летчиц по фамилиям, выделив М. Раскову как храброго штурмана, актуализировал название самолета «Родина», уточнил, что начало беспосадочного перелета началось из Москвы, указал на сложные погодные условия днем и ночью. Используя слово «самолет», поэт в одном и том же тексте «Баатр күүкд» («Девушки-героини») называл летчиц героями то по-русски, то по-калмыцки («героймуд»). «Диилврин өдр ирвэс / Дүмбр героймудм өснэ. / Диилврин эзн героймудм / Делкэд нерэрн туурна» [Жидлэн 1938, 1]. («С каждой победой день ото дня растут мои прославленные герои. Имена моих героев-победителей известны всему миру»). Как П. Джидлеев, Э. Лиджиев назвал всех летчиц по фамилиям, также выделив мастерство штурмана М. Расковой, но уточнив маршрут: Москва – Дальний Восток, приземление в тайге, прибытие в село Керби Хабаровского края. Самолету «Родина» поэт дал традиционный эпитет «болд» («стальной»). Так же, как С. Эрдюшев и П. Джидлеев, Э. Лиджиев подчеркнул, что летчицы выполнили задание Сталина-отца: «Эцк Сталинэ даалһвр / Эдн цагтнь күцэлэ» [Лижин 1938, 1], что вся страна и Сталин-отец рады этой победе, не зная примеров, трех сестер-героинь. Муутл Эрдниев в стихотворении «Өнр орна зөрмг үрдүд» («Отважные дети большой страны», 1938),



в отличие от других поэтов, не перечислил летчиц ни по имени, ни по фамилии, назвал их отважными, храбрыми девушками-героинями, сравнил их с орлицами, уточнив время полета (26 часов). Также он актуализировал роль Сталина в успешном завершении полета: «Алдр Сталинэннь даалһвринь / Ончта сээнэр күцэв», заключив, что вся страна «Баатр үрдэн йөрэв» [Эрднин 1938b, 3], т.е. высказала благопожелания (йөрэл). Здесь *магтал* (восхваление) соединяется с *йорялом* (благопожеланием). Г. Шалбуров в стихотворении «Крылатые девушки», назвав трех летчиц по фамилиям, также сравнил их с ястребами, расправившими крылья над страной. Риторическими вопросами о том, когда раньше летали девушки, где таких могли отыскать в старых преданиях, он тут же заверяет, что не было таких примеров раньше, не знала их Америка, Германия, Япония. Это советские девушки – способные, храбрые, только такие пусть рождаются в нашей семье-стране. Поэт приветствует их, призывая их лететь все выше и дальше, ведь все подвластно их рукам. Кольцевой композицией автор вводит имя Сталина, великого отца, радующего победам детей, расправивших крылья в полете: «Дүүвр, дүүвр үрднь / Живрэн делж ниснэ! / Алдр аав Сталин / Инэмсклж байсна» [Шалвра 1938, 1]. Три летчицы за этот подвиг-рекорд после полета были удостоены звания Героя Советского Союза в 1938 г.

Памяти погибших русских летчиков посвящены стихи Б. Дорджиева «Чкалов мартгдшгоч» («Чкалов не забудется», 1938) [Доржин 1938b, 1], Л. Инджиева: «Зөрмг баатр» («Отважный герой», 1939) [Инжин 1992a, 16] и «Осипенко Полинад» («Полине Осипенко», 1939) [Инжин 1992b, 17] в связи с гибелью А. Серова и П. Осипенко во время тренировочного полета, «Шуд летчик болнав» («Стану только летчиком», 1941) [Инжин 1941b, 4], где В. Чкалов – пример для подрастающего поколения. Вспоминая авиационные подвиги В. Чкалова в 1936–1937 гг., Б. Дорджиев печалится после трагической гибели прославленного летчика 15 декабря 1938 г. во время испытания самолета, называя его ястребом – мощной птицей, уверяя, что героя никогда не забудут, он навсегда останется примером. Его бессмертное место займут сотни последователей, пройдут неоткрытыми путями сталинского маршрута: «Сэкгдэд уга хаалһсиг / Сталинэ маршрутар илткхвдн!», наши сталинские ястребы сотнями будут летать в небе: «Мана Сталинск харцхс / Миңһэдэр аһарт эрвлзх!» [Доржин 1938b, 1]. В тексте летчик назван Валерием, а также полностью при обращении к нему поэта – Валерий Павлович Чкалов.

Другому трагическому событию – гибели А. Серова и П. Осипенко во время совместного испытательного полета – Л. Инджиев посвятил отдельные стихи в 1939 г. Первое произведение, напечатанное в 1940 г. в журнале «Улан туг», вначале называлось «Серов Анатолийд» с посвящением «Түүг гундлта кевэр үкснднь» («Анатолию Серову: его печальной гибели»), в републикации было переименовано: «Зөрмг баатр» с посвящением «Анатолий Серовд нерэдгдв» («Отважный герой. Посвящается Анатолию Серову»). Называя его лучшим среди комсомольцев, вышедшего из рабочей уральской молодежи в летчики, поэт обращается к Серову, сравнивая его



с ястребом («Алдр харцх боллач» = «Стал знаменитым ястребом»). Автор вводит в текст похвалу подруги Серова, вспоминает его подвиги, о том, как любимые наши руководители славили летчика: «Эңкр мана хардачнр / Магтал энүнд илгэлэ» [Инжин 1992a, 16], как весь народ славил своего героического сына: «Балһсд, селэдин олт-эмтн / Баатр көвүһэн магтла» [Инжин 1992a, 17]. Как и Б. Дорджиев, Л. Инджиев подчеркивает жизнь Серова как пример: «Төмр зүрктэ көвүдм / Төрэд, өсэд бээцхэнэ» [Инжин 1992a, 17]. («Мои юноши, с решительными сердцами рождаюсь, растут»); *букв.* с железными сердцами («Төмр зүрктэ»). Ту же уверенность, что после внезапной трагической гибели Полины, ее прекрасный пример героини повлияет на появление таких же сильных девушек, готовых подражать ей, выражает поэт в стихотворении, адресованном П. Осипенко. Авторы всех трех стихотворений подчеркивают преждевременную смерть летчиков, их молодость, гибель во время испытательных полетов, их прижизненную заслуженную славу.

Наконец, если указанная баллада Г. Даваева адресована вымышленному персонажу – калмыцкой летчице, то поэма Э. Кектеева – военному летчику-истребителю Василию Дармаеву: «Дармин көвүн Нарма» («Нарма, сын Дармы», 1941) [Көктэн 1941, 4]. Старший лейтенант Василий Сангаджиевич Дармаев (г.р. 1914) погиб во время Великой Отечественной войны 20 мая 1942 г. в воздушном бою под Батайском. См. подробнее: [Ханинова 2021].

Заключение

Подводя итоги, отметим, что в калмыцкой поэзии прошлого столетия жанр «магтал» относительно авиационного дискурса характеризуется в аспекте указанной второй тенденции. Во-первых, в исследованных репрезентативных текстах нет ни в заглавии, ни в подзаголовке обозначения «магтал» («восхваление, величание»), непосредственного следования фольклорному аналогу. Во-вторых, хвалебная лирика, представленная в основном стихами и песнями-маршами, по своей авиационной тематике, типологии героя-летчика, вождя-учителя, небесной техники, мифопоэтическим комплексом близка к фольклорной традиции. В-третьих, эпическая характеристика крылатого коня-аранзала воплотилась в модификации образа самолета как летающего коня, как птицы (орла, коршуна, ястреба), в том числе рукотворной – железной, стальной. Орнитологическая метафора в авиационном дискурсе как инструмент конструирования политического мифа способствовала созданию фразеологизма «сталинские соколы», с заменой у калмыцких поэтов соколов на ястребов («сталинск харцхс»). Восхваление конкретных авиационных рекордов, подвигов полярников и летчиков в освоении воздушного пространства и географических широт, главных героев эпохи середины 1930-х – начала 1940-х гг., прославление страны в творчестве калмыцких поэтов, с одной стороны, передавало общий патриотический пафос и трудовой энтузиазм, с другой стороны,



отразило советскую мифологию о «Великой семье», архетипы Сталина-отца, Родины-матери, детей-героев. Государственный институт героев продемонстрировал переход от исключительного к массовому, коллективному формированию феномена подвига на социалистическом поприще. Величание летчиков в гендерном аспекте манифестировало приобщение женщин к мужским профессиям, но в истории калмыцкой авиации не было профессиональных летчиц. Трагическая гибель нескольких русских авиаторов в лирике калмыцких поэтов явила синтез жанра маггала (величания) и йоряла (благопожелания) памяти героев. Русская безэквивалентная авиационная лексика вошла в национальный язык, вытесняя калмыцкие неологизмы (нисэч = летчик, аһарч = летчик, нискл = самолет).

ИСТОЧНИКИ

1. Даван Н. Хөөтин баллад (Тасрхань) // Улан баһчуд. 1937. Январин 9. X. 1.
2. Дендэн А. Ар полюс // Улан хальмг. 1937. Августин 22. X. 2.
3. Доржин Б. Болд шовун // Ленинэ ачнр. 1938. Майин 20. X. 4.
4. Доржин Б. Дамшлһн болн белдлһн // Улан баһчуд. 1939. Августин 18. X. 1.
5. Доржин Б. Чкалов мартгдшгоч // Улан баһчуд. 1938. Декабрин 21. X. 1.
6. Жидлэн П. Баатр күүкд // Улан хальмг. 1938. Октябрин 16. X. 1.
7. Жидлэн П. Сталинск харцхс // Ленинэ ачнр. 1938. Апрельин 22. X. 4.
8. Инжин Л. Болд харцхсин парад // Улан баһчуд. 1941. Февральин 23. X. 1.
9. Инжин Л. Зөрмг баатр // Инжин Л. Хойр ботьта сунһгдсн үүдэврмүдин хураһу. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1992. 1-гч боть. X. 16–17.
10. Инжин Л. Осипенко Полинад // Инжин Л. Хойр ботьта сунһгдсн үүдэврмүдин хураһу. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1992. 1-гч боть. X. 17.
11. Инжин Л. Шуд летчиком болнав // Улан баһчуд. 1941. Апрельин 24. X. 4.
12. Көктэн Э. Дармин көвүн Нарма // Улан баһчуд. 1941. Майин 18. X. 4; Майин 21. X. 4.
13. Көктэн Э. Мана цагин һәрдр // Улан хальмг. 1938. Августин 18. X. 2.
14. Көктэн Э. Элэ // Улан баһчуд. 1935. Ноябрьрин 7. X. 4.
15. Лежнэ Ц. Өөдэн, жиңгс холд // Улан хальмг. 1937. Январин 1. X. 2.
16. Лижин Э. Нурвн эчч // Улан баһчуд. 1938. Ноябрьрин 29. X. 1.
17. Нармаев М. Комсомол на крыльях // Поэты Калмыкии / Сост. Л. Инджиев. М.: Сов. писатель, 1958. С. 131–132.
18. Нарман М. Аһарин комсомол // Улан хальмг. 1938. Октябрин 29. X. 3.
20. Нарман М. Нисэч // Улан хальмг. 1936. Сентябрьрин 25. X. 4.
21. Сэн-Белгин Х. Дуул, иньгм // Улан баһчуд. 1936. Февральин 13. X. 1.
22. Хоньна Л. Папанинцрт // Ленинэ ачнр. 1938. Майин 23. X. 1.
23. Хоньна М. Дээч марш // Улан баһчуд. 1938. Февральин 23. X. 4.
24. Шалвра Н. Авиацин дун // Улан хальмг. 1939. Август сарин 15. X. 1.
25. Шалвра Н. Живртэ күүкд // Улан баһчуд. 1938. Октябрин 16. X. 1.
26. Шалвра Н. Өлгэн күүкдт // Ленинэ ачнр. 1940. Мартын 7. X. 4.
27. Эрднин М. Комсомолд нерэдсн дун // Улан хальмг. 1938. Октябрин 29. X. 3.



28. Эрднин М. Өнр орна зөрмг үрдүд // Улан хальмг. 1938. Октябрин 22. X. 3.
29. Эрдүшэ С. Аһарч күүкдт // Улан баһчуд. 1938. Июлин 12. X. 3.

ЛИТЕРАТУРА

1. БАМРС – Большой академический монгольско-русский словарь / отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев. Т. II. Д–О. М.: Academia, 2001. 536 с.; Т. IV. X–Я. М.: Academia, 2002. 532 с.
2. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон: сборник статей. СПб.: Академический проект, 2000. С. 743–784.
3. Гюнтер Х. Сталинские соколы (Анализ мифа 30-х годов) // Вопросы литературы. 1991. № 11–12. С. 122–141.
4. Жижян Б. Краткий калмыцко-русский словарь «Угин эрке». Элиста: АПП «Джангар», 1995. 190 с.
5. Загидулина Т.А. Ни ввысь, ни свьше. Авиационный дискурс в русской литературе 20-х-30-х гг. XX в. Красноярск: КГПУ им. В.П. Астафьева, 2019. 208 с.
6. Загидулина Т. А. «Сталинские соколы» – орнитологическая метафора в авиационном дискурсе как инструмент конструирования политического мифа // Политическая лингвистика. 2016. № 4(58). С. 176–180.
7. Калмыцко-русский словарь / под ред. Б.Д. Муниева. М.: Русский язык, 1977. 768 с.
8. Кларк К. Сталинский миф о «Великой семье» // Вопросы литературы. 1992. № 1. С. 83–93.
9. Козлова И.В. «Сталинские соколы»: тоталитарная фразеология и «советский фольклор» // Антропологический форум. 2010. № 12. С. 1–10.
10. Лейбович О.Л. «Мы беззаветные герои все...»: героический дискурс и культ знаменитостей в 1930-е годы // Вестник Пермского университета. 2022. Вып. 3(58). С. 173–180.
11. Лысакова Е.Н. Проблема развития имиджа авиатора: историко-психологический анализ // Инновации в образовании. 2013. № 9. С. 91–103.
12. Манджикова Б.Б. Хальмг орс терминологическ толь (урһмлмудын болн мал-адусна нерэдлһн). Калмыцко-русский терминологический словарь (флора и фауна). Элиста: КИГИ РАН, 2007. 98 с.
13. Ойратский словарь поэтических выражений / факсимиле рукописи, транслитерация, введение, перевод с ойратского; словарь с комментариями, приложения Н.С. Яхонтовой. М.: Вост. лит., 2010. 615 с.
14. Пюрбеев Г.Ц. Толковый словарь калмыцкого языка: на калм. и рус. яз., в 2-х т. Т. II. Элиста: АУ РК «РИА «Калмыкия», 2022. 590 с.
15. Пюрбеев Г.Ц. Эпос «Джангар»: культура и язык (=Жаһр дуулвр: сойл болн келн) / на рус. и калм. яз. 2-е изд., перераб. Элиста: ЗАОР «НПП «Джангар», 2015. 280 с.
16. Селеева Ц.Б. Реликты охотничьего уклада и промысла в фольклорной традиции калмыков и народов трансграничных регионов. Статья первая // Новый филологический вестник. 2020. № 2(53). С. 58–74.
17. Селеева Ц.Б. Реликты охотничьего уклада и промысла в фольклорной



традиции калмыков и народов трансграничных регионов. Статья вторая // Новый филологический вестник. 2020. № 3(54). С. 348–364.

18. Тодаева Б.Х. Словарь языка ойратов Синьцзяна (По версиям песен «Джангара» и полевым записям автора). Элиста: Калм. кн. изд-во, 2001. 493 с.

19. Ханинова Р.М. Баллада о войне в калмыцкой поэзии XX в. // Новый филологический вестник. 2019. № 1(48). С. 194–206.

20. (а) Ханинова Р.М. Жанр «магтал» в калмыцкой поэзии XX в. Статья первая // Новый филологический вестник. 2022. № 2(61). С. 413–429.

21. (b) Ханинова Р.М. Жанр «магтал» в калмыцкой поэзии XX в. Статья вторая // Новый филологический вестник. 2022. № 3(62). С. 435–448.

22. Ханинова Р.М. Калмыцкая поэзия XX века: поэтика лирических и лироэпических жанров малой формы. Элиста: КалмНЦ РАН, 2021. 504 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Clark K. Stalinskiy mif o “Velikoy sem’ye” [Stalin’s Myth of the “Great Family”]. *Voprosy literatury*, 1992, no. 1, pp. 83–93. (In Russian).

2. Gunter H. Stalinskiye sokoly (Analiz mifa 30-kh godov) [Stalin Falcons (Analysis of the Myth of the 30s)]. *Voprosy literatury*, 1991, no. 11–12, pp. 122–141. (In Russian).

3. Khaninova R.M. Ballada o voyne v kalmytskoy poezii XX v. [The War Ballad in the 20th Century Kalmyk Poetry]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2019, no. 1(48), pp. 194–206. (In Russian).

4. (a) Khaninova R.M. Zhanr “magtal” v kalmytskoy poezii XX v. Stat’ya pervaya [The Genre of “Magtal” in the Kalmyk Poetry of the Twentieth Century. Article One]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2022, no. 2(61), pp. 413–429. (In Russian).

5. (b) Khaninova R.M. Zhanr “magtal” v kalmytskoy poezii XX v. Stat’ya vtoraya [The Genre of “Magtal” in the Kalmyk Poetry of the Twentieth Century. Article Two]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2022, no. 3(62), pp. 435–448. (In Russian).

6. Kozlova I.V. “Stalinskie sokoly”: totalitarnaya frazeologiya i “sovetskiy fol’klor” [“Stalin’s Falcons”: Totalitarian Phraseology and “Soviet Folklore”]. *Antropologicheskoy forum*, 2010, no. 12, pp. 1–10. (In Russian).

7. Leibovich O.L. “My bezzavetnyye geroi vse...”: geroicheskiy diskurs i kul’t znamenitostey v 1930-e gody [“We All Are Selfless Heroes...”: Heroic Discourse and the Cult of Celebrity in the 1930s]. *Vestnik Permskogo universiteta*, 2022, no. 3(58), pp. 173–180. (In Russian).

8. Lysakova E.N. Problema razvitiya imidzha aviatora: istoriko-psikhologicheskiy analiz [The Problem of the Development of the Image of the Aviator: Historical and Psychological Analysis]. *Innovatsii v obrazovanii*, 2013, no. 9, pp. 91–103. (In Russian).

9. Seleyeva Ts.B. Relikty okhotnich’yego uklada i promysla v fol’klornoy traditsii kalmykov i narodov transgranichnykh regionov. Stat’ya pervaya [The Relicts of Hunting and Fishing in the Folk Tradition of the Kalmyks and Peoples of the Cross-Border Cultures (Article 1)]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2020, no. 2(53), pp. 58–74. (In Russian).

sian).

10. Seleyeva Ts.B. Relikty okhotnich’yego uklada i promysla v fol’klornoy traditsii kalmykov i narodov transgranichnykh regionov. Stat’ya vtoraya [The Relicts of Hunting and Fishing in the Folk Tradition of the Kalmyks and Peoples of the Cross-Border Cultures (Article 2)]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2020, no. 3(54), pp. 348–364. (In Russian).

11. Zagidullina T.A. “Stalinskiye sokoly” – ornitologicheskaya metafora v aviatsionnom diskurse kak instrument konstruirovaniya politicheskogo mifa [“Stalin’s Falcons” is an Ornithological Metaphor in the Aviation Discourse as a Tool for Constructing Political Myth]. *Politicheskaya lingvistika*, 2016, no. 4(58), pp. 176–180. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

12. Gunter H. Arkhetipy sovetskoy kul’tury [Archetypes of Soviet culture]. *Socialist canon: a Collection of Articles*, St. Petersburg, Academic Project Publ., 2000, pp. 743–784. (In Russian).

(Monographs)

13. Khaninova R.M. *Kalmytskaya poeziya XX veka: poetika liricheskikh i liroepicheskikh zhanrov maloy formy* [Kalmyk Poetry of the Twentieth Century: Poetics of Lyric and Lyro-Epic Genres of Small Form]. Elista, Kalmyk Scientific Center RAS Publ., 2021. 504 p. (In Russian).

14. Mandzhikova B.B. *Xal’mg ors terminologichesk tol’ (urhlmudy’n boln mal-adusna nerdlhn)*. *Kalmytsko-russkiy terminologicheskiy slovar’ (flora i fauna)*. *Halmg ors terminologic tol (Urhlmudin boln mal-adusna nerdlhn)* [Kalmyk-Russian Terminological dictionary (Flora and Fauna)]. Elista, Kalmyk Humanities Research Institute (RAS) Publ., 2007. 98 p. (In Kalmyk, in Russian).

15. Muniev B.D. (ed). *Kalmytsko-russkiy slovar’* [Kalmyk-Russian dictionary]. Moscow, Russian language Publ., 1977. 768 p. (In Kalmyk, in Russian).

16. Pyurbeyev G.Ts. *Epos “Dzhangar”: kul’tura i yazyk (=Жаңыр дуулвр: сойл болн келн)* [Epos “Dzhangar”: Culture and Language (= Жааны дуулвр: soil boln keln)]. 2nd ed., refined. Elista, ZAO “NPP “Dzhangar” Publ., 2015. 280 p. (In Kalmyk, in Russian).

17. Pyurbeyev G.Ts. *Tolkovyy slovar’ kalmytskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Kalmyk Language]. Vol. II. Elista, AU RK “RIA “Kalmykia” Publ., 2022. 590 p. (In Kalmyk, in Russian).

18. Pyurbeyev G.Ts. (ed). *BAMRS – Bol’shoy akademicheskiy mongol’sko-russkiy slovar’* [Big Academic Mongolian-Russian Dictionary]. Vol. II. D–O. Moscow, Academia Publ., 2001. 536 p.; Vol. IV. KH–YA. Moscow, Academia Publ., 2002. 532 p. (In Mongolian, in Russian).

19. Todaeva B.Kh. *Slovar’ yazyka oyratov Sintsyana (Po versiyam pesen “Dzhangara” i polevym zapisyam avtora)* [Dictionary of the Language of the Oirats of Xinjiang (on the Basis of the Songs of the Songs “Dzhangar” and the Field Recordings of the Author)]. Elista, Kalmykia Book Publ., 2001. 493 p. (In Oirat, in Russian).



20. Yakhontova N.S. (ed). *Oyratskiy slovar' poeticheskikh vyrazheniy* [Oirat Dictionary of Poetic Expressions / Facsimile Manuscripts, Transliteration, Introduction, Translation from Oirat; Dictionary with Comments, Applications of N.S. Yakhontova]. Moscow, Vostochnaya Literatura Publ., 2010. 615 p. (In Oirat, in Russian).

21. Zagidulina T.A. *Ni vvysh', ni svyshe. Aviatsionnyy diskurs v russkoy literature 20-30-kh gg. XX v.* [Neither up nor from above. Aviation Discourse in Russian Literature of the 20-30s in the XX century]. Krasnoyarsk, KGPU named after V.P. Astaf'yev Publ., 2019. 208 p. (In Russian).

22. Zizyan B. *Kratkiy kalmytsko-russkiy slovar' "Ygin erke"* [Brief Kalmyk-Russian dictionary "Yigin Erke"]. Elista, APP "Dzhangar" Publ., 1995. 190 p. (In Kalmyk, in Russian).

Ханинова Римма Михайловна, Калмыцкий научный центр РАН.

Доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, заведующий отделом фольклора и литературы. Научные интересы: поэтика, русская литература, калмыцкая литература и фольклор, калмыцкая поэзия, перевод.

E-mail: khaninova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

Rimma M. Khaninova, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Doctor of Philology, Associate Professor, Leading Research Associate, Head of the Department of Folklore and Literature. Research interests: poetics, Russian literature, Kalmyk literature and folklore, Kalmyk poetry, translation.

E-mail: khaninova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099



Обзоры и рецензии Surveys and Reviews

DOI 10.54770/20729316-2022-4-457

В.В. Кондратьева (Таганрог)

**ИССЛЕДОВАНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX–XXI ВЕКОВ:
ВНУТРИТЕКСТОВОЙ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ПОДХОДЫ**
Рецензия на книгу: Молнар А. Текст, жанр, слово. Исследования по
русской литературе XIX–XXI веков. Москва: Азбуковник, 2022. 425 с.

Аннотация. В статье рассматривается успешный опыт сравнительного литературоведения на материале русской литературы XIX–XXI вв., с привлечением произведений венгерских поэтов. Показано, что автор монографии во многом переосмысливает романное творчество И.А. Гончарова, помещая произведения русского писателя в широкий спектр теоретических аспектов и текстового корпуса. К анализу привлекаются произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М. Угарова, В. Сорокина и др. В рецензии характеризуются теоретические, методологические и научно-исторические подходы автора к рассмотрению романов Гончарова. Акцентируется внимание на дискурсивной стратегии, а также на принципиально новых подходах А. Молнар к исследованию русского классического романа, в частности на анализе роли метафоры в художественном тексте: не только ее смыслопорождающей функции, но и жанрообразующем потенциале. Выявляется стремление автора научного исследования показать, как Гончаров активизирует поэтическую и культурную память читателя. Важным итогом, к которому приводит исследование, является вывод о том, что во многом литературный процесс обусловлен не только социокультурными условиями, но и рефлексией художника на предшествующий творческий опыт, тем, что автор монографии метафорически называет «переписыванием».

Ключевые слова: А. Молнар; русская литература; жанр; Гончаров; роман; метафора.

V.V. Kondratyeva (Taganrog)

**Research on Russian Literature of the 19th–21st Centuries:
Intratextual and Intertextual Approaches**
Book Review: Molnar A. Text, Genre, Word.
Research on Russian Literature of the 19th–21st Centuries.
Moscow, Azbukovnik Publ., 2022. 425 p.

Abstract. The article examines the successful experience of comparative literary criticism based on the material of Russian literature of the 19th–21st centuries, with the involvement of the works of Hungarian poets. It has been shown that the author of the

monograph largely rethinks I.A. Goncharov's novels, placing the works of the Russian writer in a wide range of theoretical aspects and a text corpus. The works by A.S. Pushkin, M.Yu. Lermontov, L.N. Tolstoy, A.P. Chekhov, M. Ugarov, V. Sorokin and others are involved in the analysis. The review describes the theoretical, methodological and scientific-historical approaches of the author to the consideration of Goncharov's novels. Attention is paid to discursive strategy as well as to fundamentally new approaches of A. Molnar to the study of the Russian classical novel, in particular on the analysis of the role of metaphor in the artistic text: not only its sense-creative function, but also genre-forming potential. The author's desire to show how Goncharov activates poetic and cultural memory of a reader is revealed. An important result to which the study leads is the conclusion that in many respects the literary process is determined not only by sociocultural conditions, but also by the artist's reflection on previous creative experience. The author of the monograph metaphorically calls such reflection "rewriting".

Key words: A. Molnar; Russian literature; genre; Goncharov; novel; metaphor.

Монография А. Молнар «Текст, жанр, слово. Исследования по русской литературе XIX–XXI веков», вышедшая в свет в 2022 г. в издательстве «Азбуковник», завершает многолетнюю работу.

Книга состоит из двух частей. В первой части подробно и обстоятельно теоретически обосновываются подходы и методы анализа текста; во второй – исследуются произведения русских и венгерских авторов XIX и XXI вв.

Исследование выстраивается согласно двум стратегиям: с одной стороны – выявление принципов поэтического подхода к порождению слова и текста, смыслу и жанру, а с другой – исследованиями текстовой линейности.

Монография открывается обоснованием методики, обстоятельным анализом теорий специфики романного жанра, прежде всего в фундаментальных работах М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана. А. Молнар включает бахтинский и лотмановский подходы в контекст определения генезиса романного жанра. Автор создает последовательный и целостный разбор значительного круга вопросов поэтики и жанра: «Лотман идентифицирует выход из действительности произведения в действительность жизни и обратно как "реальный романтизм". В свете этого трудности смешения жанров, объявленные Пушкиным (диалог стихотворной формы и жанра романа), переводятся Лотманом в план борьбы стилевых изменений, проблемы лирического и прозаического "обратного изображения". Бахтин считает, что многоязычие романа может быть условием смены романтического и реалистического стилей. Реализм такого типа означает у Бахтина не моделирование действительности, как у Лотмана, а схватывание сущности, первоначальной диалогичности бытия» [Молнар 2022, 18]. Не обойдены вниманием представляющиеся А. Молнар весомыми и перспективными, вопросы, касающиеся поэтики, структуры и смыслового наполнения.

А. Молнар предпринимает экскурс в область вопросов жанра. И в качестве «базового текста» берется роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», из которого, как считает автор, выросла русская литература, в

том числе романы И.А. Гончарова. Через сопоставление двух фундаментальных теорий автор монографии выявляет основополагающие черты романного жанра, и показывает, как эти характерные черты трансформируются в текстах Гончарова. Теории романа Бахтина и Лотмана дали возможность увидеть, что романы Гончарова не вписываются в модель полифонического и монологического романов, а также не являются вполне законченными классическими романами.

Существенно расширяет взгляд на романы Гончарова анализ работ венгерского исследователя Арпада Ковача, которому отводится раздел первой части «Романы И.А. Гончарова. Присутствие в мире текста (Арпад Ковач о прозаическом языке Гончарова)». Но предваряют анализ научного подхода Ковача к романам Гончарова рассуждения о метафоре с точки зрения дискурсивной поэтики. По мнению венгерского ученого, и этой позиции придерживается автор монографии, «метафора не только участвует в моделировании смыслов сразу на нескольких уровнях поэтического текста. Она вступает во взаимодействие с перволичным повествованием и дискурсом, в том числе на уровне жанрового многоголосия прозы» [Молнар 2022, 52]. Выводы ученого касаются как субъекта мира произведения, так и, в идеальном случае, – его реципиента, так как для Ковача ключевым моментом является личное текстопорождение, вызывающее к интерпретации, диалогу с читателем. Убедительно показано, что метафора является ключом к смыслам, которые не доступны при традиционных подходах: «На материале романа Гончарова концептуально показаны Ковачем соотношения генезиса слова, текста, субъекта, читателя и творческого процесса» [Молнар 2022, 68].

В следующей части монографии автор исходит из двух положений: «авторerefлексийность» (свои и чужие произведения) и «авторереферентность» (как основной организующий принцип текста). Чтение художественных произведений, как считает А. Молнар, означает не только сопоставление тематических и событийных элементов, но и анализ смысловых и функциональных частей. Из хода рассуждений следует мысль о том, что символический, знаковый и семантический порядок поэтического текста воплощается и в литературной адаптации, через генетические и типологические связи, что становится механизмом, определяющим связь литературного текста с прошедшей литературной традицией и будущими литературными процессами.

По мере чтения монография, явным становится, что мысль автора развивается согласно центробежному принципу, где центром, определяющим все направления анализа, являются произведения И.А. Гончарова. Автор не ограничивается простыми представлениями потенциальных отсылок. Романы И.А. Гончарова показаны как квинтэссенция романских традиций предыдущего литературного опыта, их развития и в дальнейшем их разрушения в текстах XXI в., в частности постмодернистических произведениях (В. Сорокин и М. Угаров). В результате, А. Молнар удается поместить произведения Гончарова в очень широкий литературный контекст, и через



детальное чтение текстов, детальный анализ, следуя принципу части от целого, показать одну из сторон закономерности развития литературного процесса.

В ходе размышлений над романной прозой И.А. Гончарова внимание сосредотачивается на способах и средствах активизации поэтической и культурной памяти читателя, а также на художественном тексте как отражении литературной рефлексии. А. Молнар осмысляет романы Гончарова в контексте отсылок к произведениям А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, В. Сорокина и др.

Интересным и неожиданным стал раздел «Универсалия страсти у Лермонтова и у Гончарова», в котором осмысляются романы «Обыкновенная история» и «Обрыв» в контексте демонических мотивов, берущих начало в творчестве Пушкина и Лермонтова. В ходе анализа романа «Обрыв» автор приходит к выводу, что «Гончаров опирался на образ лермонтовского Демона при создании фигур Райского и Марка, а также на образ Тамары в связи со своей героиней, Верой. Демонические образы представляли в европейском романтизме, как правило, страстные и искушающие фигуры. Эта традиция обновляется Лермонтовым в противопоставлении концептов жизни-страсти и бездуховности. Однако для Гончарова более существенным является прослеживание пути “Демона-творца”, артиста, стремящегося к самопониманию при помощи акта письма. В этом плане Гончаров и опирался на текст романа Лермонтова “Герой нашего времени”» [Молнар 2022, 139–140]. Автор приходит к выводу о том, что «природные образы и у Лермонтова, и у Гончарова являются на самом деле метафоризациями, частью всеобщего смыслопорождения текстов», например, метафоры моря волны, грозы как выражение страсти [Молнар 2022, 140].

Во второй, центральной части книги «Переключки» автор соотносит произведения Пушкина, Лермонтова и Тургенева с романами Гончарова «Обыкновенная история» и «Обрыв», выявляя поэтическую и смысловую преемственность, референтную связь. Автором исследуется сочетаемость жанров, повествовательные особенности, социально-философские вопросы, презентация женских и мужских образов, универсальность любви и другие мотивы, а также новаторские звуковые повторы.

Принцип параллельного чтения применен к романам М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и Гончарова «Обрыв» в части «Сочинители судеб»: «Герой нашего времени» Лермонтова и «Обрыв» Гончарова», результатом которого стало выявление диалогических отношений между текстами на основе темы (искусство, страсть, смерть), женских фигур и метафор (вода, борьба, война): «Смысловой план войны в гончаровском романе явно носит отпечаток той семантики, которую слово обрело в лермонтовском претексте. Добавим, что мотивы обрыва и удара ножа тоже являются сквозными в тесной связи с войной. В тексте романа Гончарова они повторяются, обозначая причинение кому-то страдания из-за страсти. Образованные таким образом параллельные сюжеты основываются на базовом микросюжете романа и варьируются в зависимости от репрезен-



тируемого ими жанра: ревнивый муж убивает своего соперника, жену и себя в обрыве» [Молнар 2022, 182]. Автор монографии большое внимание уделяет исследованию того, как писатель, считающийся реалистом, обращается к романтическим предтекстам, усваивает их на уровне героев, а затем переписывает их на уровне языка текстового субъекта. То же самое относится и к метафорическим конструкциям, основанным на птицах, цветах и т.д. Сравнительное изучение особенностей поэтики Лермонтова и Гончарова показало, что творческая композиция (сюжетно-языковая критика заранее составленного «сценария» – «презентация») играет заметную роль в обоих романах.

Романы Гончарова являются примером того, как органично воспринимается предшествующая традиция, которая художественно осваивается и переосмысливается, и затем развивается дальше, в последующих художественных текстах. В этой связи показательным является предпринятый анализ «Романа» В. Сорокина, рассмотренный как пародия на «Обрыв» И.А. Гончарова. Автор монографии выявляет особые текстовые приемы, берущие свое начало в классическом романе, но постмодернистически переосмысливаются. Выявляется транстекстуальность, формирующаяся на основе переработки характерных мотивов и принципиальных приемов «Евгения Онегина», «Преступления и наказания» или тургеневских романов, а также ассоциативные связи с текстами Гончарова сыграли определяющую роль в формировании важных смыслов.

А. Молнар не ограничивается кругом произведений русской литературы. Автор обращается к венгерской поэзии: «Обломов» интерпретируется через стихотворные тексты венгерской литературы XX в. Само обращение к венгерской литературе может показаться необычным. Но такой поворот в развитии научной мысли вполне обоснован. Тем, кто увлечен вопросом истории развития венгерской литературы, известно, что русская литература оказала существенное влияние на развитие венгерской литературы и произведения И.А. Гончарова были чрезвычайно популярны среди венгерских читателей. В этой части монографии автор рассматривает связь между стихотворенным текстом и прозой, а также конкретными поэтическими средствами (рифмы, звук и т.п.). Сам феномен поэтической рефлексии на роман «Обломов» Молнар объясняет, исходя из имманентного и интертекстуального исследования романов Гончарова, которые позволили сделать вывод о том, что романы русского писателя удивительно открыты для лирической формы.

В заключении хотелось бы отметить, что в материалы монографии будут интересны не только ученым-литературоведам, специалистам в области русской литературы, теории жанра и сравнительного литературоведения, но многие разделы монографии могут быть использованы в учебном процессе в высших образовательных заведениях.

Монографию отличает четкая структура и логическая последовательность. Все части научного исследования, с их предметами и объектами рассмотрения, взаимообусловлены. Симметричная композиция работы,



построенная по принципу: российское литературоведение – венгерское литературоведение, русская литература – венгерская литература, – создает эффект панорамного взгляда.

Автор монографии предлагает нестандартный взгляд на русский роман, произведения И.А. Гончарова, на метафору как еще один жанрообразующий ресурс и литературный процесс в целом. А. Молнар удалось успешно совместить внутритекстовой и интертекстуальный подходы в рассмотрении художественного текста.

Наблюдения, логические построения и выводы А. Молнар не просто вызывают согласие, но будируют мысль, приглашают к дискуссии, что важно для научного исследования, поскольку без дискуссии и обсуждения нет науки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Молнар А. Текст, жанр, слово. Исследования по русской литературе XIX–XXI веков. М.: Азбуковник, 2022. 425 с.

REFERENCES (Monographs)

1. Molnar A. Text, Genre, Word. Research on Russian Literature of the 19th–21st centuries. Moscow, Azbukovnik Publ., 2022. 425 p.

Кондратьева Виктория Викторовна, Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал Ростовского государственного экономического университета).

Кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы. Область научных интересов: творчество А.П. Чехова, художественное пространство, поэтика.

E-mail: viktoriya_vk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2388-2088

Viktoriya V. Kondratyeva, Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch of Rostov State University of Economics).

Candidate of Philology, Professor at the Department of Russian language and Literature. Research interests: A.P. Chekhov's works, artistic space, poetics.

E-mail: viktoriya_vk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2388-2088



Новый филологический вестник

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 26.12.2022

Формат 60x90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная

Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23

Телефон (495) 970-72-63

E-mail nivestnik@yandex.ru