

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЕЛЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. И.А. БУНИНА»

ФИЛОЛОГОС

Выпуск 3 (58)

Елец – 2023

УДК 82
ББК 81
Ф 54

Учредитель: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина» (399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Колмунаров, 28, 1)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-40325 от 15 июня 2010 г.)

Журнал входит в «Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук»

Редакционная коллегия

И. М. Курносова, д-р филол. наук (Елец, Россия) – гл. редактор; **Т. Е. Автухович**, д-р филол. наук (Гродно, Беларусь), **В. Р. Аминева**, д-р филол. наук (Казань, Россия), **В. А. Бурцев**, д-р филол. наук (Елец, Россия), **Х. Вальтер**, д-р филол. наук (Грайфсвальд, Германия), **С. Георгиева**, д-р филологии (Пловдив, Болгария), **А. Золтан**, д-р филол. наук (Будапешт, Венгрия), **Б. П. Иванюк**, д-р филол. наук (Елец, Россия), **Э. Инаныр**, д-р филол. наук (Стамбул, Турция), **Г. Ф. Ковалев**, д-р филол. наук (Воронеж, Россия), **А. А. Кораблев**, д-р филол. наук (Донецк), **Х. Куссе**, д-р филол. наук (Дрезден, Германия), **Р. Мних**, д-р гуманитарных наук (Варшава, Польша), **Р. О. Муталов**, д-р филол. наук (Москва, Россия), **А. Н. Паикуров**, д-р филол. наук (Казань, Россия), **Е. М. Тюленева**, д-р филол. наук (Иваново, Россия), **Ж. Финк-Арсовски**, д-р филол. наук (Загреб, Хорватия), **Е. А. Шаронова**, д-р филол. наук (Саранск, Россия), **В. И. Шульженко**, д-р филол. наук (Пятигорск, Россия), **Г. Н. Ягафарова**, д-р филол. наук (Уфа, Россия), **М. Яхьяпур**, канд. филол. наук (Тегеран, Иран), **О. А. Харитонов**, канд. филол. наук (Елец, Россия) – отв. секретарь.

Ф 54 ФИЛОЛОГОС. – Выпуск 3 (58). – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2023. – 100 с.

В 58-м выпуск научного журнала «ФИЛОЛОГОС» входят статьи по проблемам филологической компаративистики и регионалистики, жанрологии и анализа и интерпретации художественного текста. Адресуется профессиональной аудитории.

The 58th issue of PHILOLOGOS publishes articles on the problems of philological comparativism and regionalism, genreology and analysis and interpretation of the literary text. The issue is intended for the targeted audience.

ISSN 2079-2638

© Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2023
© Авторы статей, 2023

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

Статьи / Papers

<i>Галеева Т.И., Сеницына И.А., Янова Е.А.</i> Сравнительный анализ трансформаций и деформаций при переводе художественного текста с английского языка на русский...	5
<i>Galeeva T.I., Sinitsyna I.A., Janova E.A.</i> Transformations and Deformations Peculiarities in Translation from English into Russian in Various Genres.....	5
<i>Гончарова Т.В.</i> «Языковое открытие» малой родины в провинциальном (липецком) тексте русской литературы.....	14
<i>Goncharova T.V.</i> "Linguistic Discovery" of the Small Motherland in the Provincial (Lipetsk) Text of Russian Literature	14
<i>Жиляков С.В.</i> Лирический жанр «О детстве героя»: мнемоническая структура и атрибуты.....	22
<i>Zhilyakov S.V.</i> Lyrical Genre "About the Hero's Childhood": Mnemonic Structure and Poetic Attributes	22
<i>Иванюк Б.П.</i> Европейские стихотворные жанры песенного происхождения: абад, альба, баллата, бержеретта, вилланель, вильянсико, вирелэ, кантилена, канцона, летрилья, парфений, романс, серенада, тенсона (словарный формат).....	30
<i>Ivanjuk B.P.</i> European Poetic Genres of Song Origin: Abad, Alba, Ballata, Bergerette, Villanelle, Villancico, Virelle, Cantilena, Canzone, Letrilla, Parthenius, Romance, Serenade, Tensona (Dictionary Format).....	30
<i>Коржова И.Н.</i> «Вилы» А. Иванова: между пушкинской и есенинской традицией осмысления пугачевского бунта.....	45
<i>Korzhova I.N.</i> "Pitchfork" by A. Ivanov: between Pushkin's and Yesenin's Tradition of Understanding the Pugachev Rebellion.....	45
<i>Мен О.В.</i> Два мира (вокруг концепции «Итальянских впечатлений» В.В. Розанова)...	53
<i>Mean O.V.</i> Two Worlds (Around the Concept of "Italian Impressions" By V.V. Rozanov)...	53
<i>Рашидов А.А., Саидов А.М., Юсупов Х.А.</i> О показателях категории числа в лезгинском языке.....	57
<i>Rashidov A.A., Saidov A.M., Yusupov H.A.</i> About the Indicators of the Number Category in the Lezgian Language.....	57
<i>Ситникова Г.В., Руднева О.Н.</i> «Вот изображение сего обетованного края»: Крым глазами русского путешественника конца XVIII века (к 240-летию присоединения Крыма к России).....	61
<i>Sitnikova G.V., Rudneva O.N.</i> "Here is a Picture of this Promised Land": Crimea Through the Eyes of a Russian Traveller of the Late 18th Century (on the 240th Anniversary of Incorporating Crimea into Russia).....	61
<i>Селеменова О.А., Потехина П.С.</i> Мифотопонимия И.А. Бунина-художника.....	68
<i>Selemeneva O.A., Potekhina P.S.</i> Mythological Toponyms of I.A. Bunin-Artist.....	68

<i>Сулемина О.В., Попова Ю.С., Скуридина С.А.</i> Христианские аллюзии в русской литературной традиции (на примере «Рождественского рассказа»).....	75
<i>Sulemina O.V., Popova Ju.S., Skuridina S.A.</i> Christian Allusions in Russian Literature Tradition (Based on the "Christmas Story").....	75
<i>Хабидуллина А.З.</i> «Элегический модус художественности и романс как категории сопоставительной поэтики русской и татарской литератур.....	81
<i>Khabibullina A.Z.</i> Elegiac Mode of Artistry and Romance as a Category of Comparative Poetics of Russian and Tatar Literarure.....	81
<i>Шипилова Т.Е.</i> Образ ребенка и категория детскости в романах Энн Бронте.....	88
<i>Shipilova T.E.</i> The Image of a Child and the Category of Childishness in Anne Brontë's Novels.....	88
Сведения об авторах	95
Для авторов	97

СТАТЬИ / PAPERS

Т.И. Галеева, И.А. Синицына, Е.А. Янова
T.I. Galeeva, I.A. Sinitsyna, E.A. Janova

**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТРАНСФОРМАЦИЙ И ДЕФОРМАЦИЙ
ПРИ ПЕРЕВОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА С АНГЛИЙСКОГО
ЯЗЫКА НА РУССКИЙ****TRANSFORMATIONS AND DEFORMATIONS PECULIARITIES
IN TRANSLATION FROM ENGLISH INTO RUSSIAN IN VARIOUS
GENRES**

В данной статье рассматривается проблема употребления переводческих трансформаций и деформаций. Авторы подробно анализируют все виды трансформаций: лексические, грамматические и лексико-грамматические. Использование трансформаций, таких как опущения предложений или абзацев, прежде всего, объясняется необходимостью адекватного перевода. Для достижения адекватности или эквивалентности в процессе переводческой деятельности с языка оригинала на язык перевода переводчику необходимо, соблюдая соответствующие нормы, уметь правильно использовать различные переводческие трансформации (далее ПТ) или преобразования, которые, в свою очередь, делают текст доступным и легким для чтения. Главной задачей переводчика становится достижение семантической эквивалентности исходного и переводного текстов с учетом разных аспектов языка оригинала и перевода. В основе сознательного и рационального процесса перевода исходного текста лежит переводческое видение. В таком случае переводчик может сознательно деформировать оригинальный текст, что может показаться абсурдным, хотя и теоретически возможным. В переводческой деятельности процесс сознательной деформации текста ИЯ оказывается довольно распространенным явлением. Перевод, как известно, это передача содержания текста с языка источника на язык перевода различными средствами переводящего языка. Данное определение преследует одно из основных требований к переводу – адекватно передавать информацию оригинала. Нарушение этого требования, считается ошибкой. Поскольку английский язык имеет в своем составе слова с широкой семантикой, постольку переводчику необходимо применять лексико-семантические замены, с учетом контекста, с целью соответствующего восприятия текста читателем. Модели переводческих трансформаций и деформаций иллюстрируют искусство переводчиков в творении адекватного перевода. Наряду с переводческими трансформациями в «чистом» виде, встречаются их сочетания в сложном, совокупном виде. Именно такая сложная, многокомпонентная и трудоемкая работа переводчика по применению

переводческих трансформаций и деформаций приводит его к творческим открытиям.

Ключевые слова: *перевод; преобразования; деформации; адекватная; эквивалентность; оригинал.*

This article deals with the problem of using translation transformations and deformations. The authors examine in detail all kinds of transformations: lexical, grammatical and lexical-grammatical. The use of transformations and deformations such as sentence or paragraph omissions is primarily due to the need for adequate translation. To achieve adequacy or equivalence in the translation process from the original language to the target language, with the appropriate norms of the latter, we need to use correctly various translation transformations (further PTs) or changes to make the text understandable and easy for reading. The most important task of an interpreter is to achieve the semantic equivalence of the source and translated texts. At the heart of the conscious and rational process of translating the source text is the translator's point of view. In this case, the translator may deliberately distort the original text, which may seem absurd, although theoretically possible. In translation activity, the process of conscious deformation of the text of a foreign language is a fairly common phenomenon. Translation, as you know, is the transfer of the content of the text from the source language to the target language by various means of the target language. This definition pursues one of the main requirements for translation – to adequately convey the information of the original. Violation of this requirement is considered an error. Since the English language contains words with broad semantics, the translator needs to apply lexico-semantic substitutions, taking into account the context, in order to properly perceive the text by the reader. Models of translation transformations and deformations illustrate the art of translators in creating an adequate translation. Along with translation transformations in their "pure" form, there are their combinations in a complex, cumulative form. It is this complex, multi-component and time-consuming work of a translator in applying translation transformations and deformations that leads him to creative discoveries.

Key words: *translation; transformations; deformations; adequate; equivalence; source.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-58-3-5-13

Необходимость применения переводческих трансформаций (далее ПТ) и деформаций текста оригинала обусловлена различными картинками мира, отличием в нормах и строе языков. Проблема переводческих трансформаций и деформаций всегда была актуальна среди лингвистов и специалистов по теории и практике перевода, таких как Л.С. Бархударов, Н.К. Гарбовский, Л.К. Латышев, В.Н. Комиссаров и другие.

Актуальность исследования выражается в существовании проблемы обоснованности применения переводческих трансформаций и, еще в большей степени, деформаций при переводе художественного текста с языка оригинала на язык перевода.

По определению А.В. Федорова, адекватность – это «исчерпывающая передача смыслового содержания подлинника и полное функционально-стилистическое соответствие ему» [16, 303].

Существуют различные определения понятия «переводческая трансформация». Так, Л.С. Бархударов отмечает: «Достижение переводческой эквивалентности (адекватности) перевода, требует от переводчика, прежде всего, умения произвести многочисленные и качественно разнообразные межъязыковые преобразования – так называемые переводческие трансформации – с тем, чтобы текст перевода с максимально возможной

полнотой передавал всю информацию, заключенную в исходном тексте, при строгом соблюдении норм языка перевода» [1, 90].

Я.И. Рецкер считает, что трансформации – это «приемы логического мышления, с помощью которых переводчик раскрывает значение иноязычного слова в контексте и находит ему русское соответствие, не совпадающее со словарным и преобразования структуры предложения в процессе перевода в соответствии с нормами переводящего языка» [13, 204].

По мнению Л.К. Латышева, переводческие трансформации – «особый вид перефразирования, т.е. межъязыковое перефразирование» [10, 257].

В.Н. Комиссаров утверждает, что переводческие трансформации – это «способы перевода, которые может использовать переводчик при переводе различных оригиналов в тех случаях, когда словарное соответствие отсутствует или не может быть использовано по условиям контекста» [10, 368].

Все выше рассмотренные дефиниции трансформаций представляют собой интерпретацию содержания текста ИЯ на ЯП при соблюдении языковых норм. При этом часто происходит сочетание одних видов трансформаций с другими.

В классификации Л.С. Бархударова ПТ различаются по формальным признакам:

а) перестановки – изменения порядка следования языковых элементов в тексте перевода по сравнению с текстом оригинала.

"Last night a **suburban train** was derailed *near London*" [1, 117]

Вчера ночью *неподалеку от Лондона* сошел с рельсов **пригородный поезд**. (Изменение порядка слов в предложении)

"**If he ever gets married**, his own wife'll probably call him "Ackley"" [20, 38].

Наверное, и жена будет звать его «Экли», **если только он когда-нибудь женится**. (Изменение порядка следования частей сложного предложения)

б) замены – изменения слов, частей речи, членов предложения, типов синтаксической связи, так и лексические замены (конкретизация, генерализация, антонимический перевод, компенсация).

«Сначала он висел в комнате деда, но скоро дед изгнал его к нам на чердак, потому что **скворец** научился дразнить дедушку...» [7, 210] (замена существительного на личное местоимение).

"I'm quite a heavy **smoker**, for one thing..." [20, 15]

«Во-первых, я **курю**, как паровоз...» (замена отглагольного существительного на личную форму глагола).

"She was met by her brother".

«Ее встретил брат» (замена английской пассивной конструкции русской активной).

"I like remembering her dance".

«Я люблю вспоминать, как она танцует». (замена простого предложения сложным).

"While I was eating my eggs, these two nuns with suitcases and all... came in" [20]

«Я ел яичницу, когда вошли две монахини с чемоданчиками и сумками» (замена главного предложения придаточным).

в) добавления – использования при переводе дополнительных слов, не имеющих соответствий в оригинале.

"“So what?” I said. Cold as hell” ", [20, 23]

«– Ну так что же? – спрашиваю я ледяным **голосом**».

г) опущения – имеется в виду опущение тех или иных слов при переводе.

"The **bold and courageous** struggle of the working class and its Communist Party carried the day".

«**Мужественная** борьба рабочего класса и его коммунистической партии увенчалась успехом» (опущение).

Л.С. Бархударов акцентирует внимание на том, что ПТ является условной единицей.

В соответствии с данным им определением Я.И. Рецкер [13, 84] выделяет лишь два вида ПТ:

Грамматические трансформации в виде замены частей речи или членов предложения:
– замена членов предложения: "**The crash** killed 20 people". – «**В результате катастрофы** погибло 20 человек» (подлежащее заменено на обстоятельство причины);
– замены частей речи: "Don't forget that a war was fought in this country to **free slaves**" [14, 110]. – «Не забывайте, что в нашей стране велась война за **освобождение рабов**» (замена инфинитива существительным).

Лексические трансформации, в которых он выделяет 7 типов преобразований:

– дифференциация значений – это передача значения широкого абстрактного понятия исходного языка без его полного уточнения:

"He ordered a **drink**". – «Он заказал **виски**»;

– конкретизация значений – замена широкого значения единицы исходного языка более конкретным значением языка перевода:

"Name something you'd like to **be**". – «Назови, кем бы ты хотела **стать**»;

– генерализация значений – замена единицы языка оригинала, имеющей более узкое значение, единицей языка перевода с более широким значением:

"A young man of **6 feet and 2 inches**". – «Молодой человек **выше среднего роста**»;

– смысловое развитие – замена переводимого слова или словосочетания на его контекстуальным синоним:

"At least four shots were fired, but **the deliveryman wasn't hurt**". – «Было выпущено как минимум четыре пули, но **все они прошли мимо**» (следствие заменено на причину).

– антонимический перевод – замена какого-либо понятия в процессе перевода с ИЯ на ЯП противоположным понятием, с соответствующей перестройкой всего высказывания для сохранения неизменного смысла содержания:

"**Don't stop moving!**" – «**Продолжайте движение!**»;

– целостное преобразование – преобразование как отдельных слов, так и предложения в целом:

"How do you do?" – «Здравствуйте»;

– компенсация потерь в процессе перевода – замена непередаваемого элемента языка оригинала каким-либо другим средством:

"Why don't you write a **good thrilling** detective story?" – «А почему бы вам не написать детективный роман, **такой, чтобы дух захватывало?**»

В то же время Т.Р. Левицкая и А.М. Фитерман обращают внимание уже на три типа переводческих трансформаций:

К **грамматическим трансформациям** относятся:

– перестановки: "Molasses buckets appeared from **nowhere**". – «**Неведомо откуда** появились ведерки из-под патоки» [11, 157].

– перестройка предложений: "He was given money". – «Ему дали денег».

Стилистические трансформации – преобразование стиля переводимого текста. Применяют обычно при наличии национального характера в системах всех языков. К этой категории они относят такие средства, как:

– описательный перевод: "caucus" – «совещание лидеров или членов политической партии для назначения кандидатов, выдвижения делегатов, разработки плана действий».

– компенсация: "Rosaleen had never had a child herself, so for the last ten years I'd been her **pet guinea pig**" [21, 2]. – «У Розалин никогда не было своих детей, так что последние десять лет я была ее **любимым подопытным кроликом**».

Лексические трансформации.

– замена: "I am a very good **golfer**". – «Я очень хорошо **играю в гольф**».

– добавления: workers of all **industries** – рабочие всех **отраслей промышленности**.

– конкретизация: The concert **was** on Saturday – Концерт **состоялся** в субботу.

– генерализация: It won't cost you a **thing**. – Это тебе **ничего** не будет стоить.

– опущения: He was **breathless and dead**. – Он был **мертв**.

Произведя анализ множества различных классификаций ПТ, был сделан вывод, что классификация, созданная В.Н. Комиссаровым [9, 368], лучше, компактнее и лаконичнее объединяет в себя все возможные виды ПТ.

По данной классификации 3 вида трансформаций подразделяются на более конкретные:

- лексические единицы – на словарные эквиваленты;
- грамматические - изменение структуры предложения, соблюдая языковые нормы;
- лексико-грамматические – преобразование лексико-синтаксических структур оригинала.

Грамматические трансформации рассматриваются с точки зрения различий грамматической структуры английского и русского языков:

а) модификация грамматических единиц, т.е. морфологическое преобразование словоформ:

- замена частей речи: Она была по-настоящему красива. – She was a real beauty. (замена прилагательного существительным или наречием);
- замена числа: Они вышли из комнаты с высоко поднятой головой. – They left the room with their heads held high.;
- замена видовременной формы: Объем продаж составил 1млн. – The sales account for 1 million.

б) синтаксические преобразования на основе словосочетаний и предложений:

- синтаксическая аналогия: He lives in London. – Он живет в Лондоне.;
- перестановка: A girl came into the room. – В комнату вошла девочка.;
- замена членов предложения: The crash killed 20 people. – В результате катастрофы погибло 20 человек.;
- преобразование активных конструкций в пассивные и наоборот: She was met by her aunt. – Ее встретила тетя.;
- членение предложения: Я не мог говорить первым, не желая причинять беспокойства кому бы то ни было. – I didn't dare to speak first. Nor did I desire to make trouble for another.;
- объединение предложений: That was a long time ago. It seemed like fifty years ago. – Это было давно – казалось, что прошло лет пятьдесят.
- замена синтаксической связи: Выкурил сигарету и сразу почувствовал, как я проголодался. – I felt pretty hungry, as soon as I had a cigarette. (замена сочинительной связи на подчинительную);
- опущение: He was brave and fearless. – Он был храбрый;
- дополнение: No one would think now that Millicent had been the prettier of the two. – Никто бы теперь не поверил, что из двух сестер более хорошенькой всегда была Миллисент [12, 118].

На использование той или иной грамматической трансформации влияют:

- синтаксическая функция предложения;
- лексическое наполнение;
- смысловая структура;
- контекст предложения;
- экспрессивно-стилистическая функция.

Одной из причин применения **лексических трансформаций** являются различные свойства и признаки основы слова в различных языках, что затрудняет задачу переводчика при передаче стилистических приемов, основанных на игре слов.

Второй причиной применения лексических трансформаций является многозначность слов языка оригинала и языка перевода.

Контекст должен быть основным критерием при переводе значения слова. Например, "But for me television is an **escape**". – «Но для меня телевизор – это **отдушина**». Несмотря на

исходное словарное значение слова "escape" – «побег; избавление, спасение», его предпочтительный перевод – «отдушина», поскольку его семантическое окружение передает наиболее точно ситуацию.

Еще одним основанием для различий сочетаемости слов в разных языках является степень совместимости понятий и характерные для данного языка связи.

Четвертой причиной использования трансформаций является наличие нестандартной языковой единицы на уровне слова.

В.Н. Комиссаров отмечает «формальные и лексико-семантические лексические трансформации». К формальным относятся «транскрипция и транслитерация – это способы перевода лексической единицы оригинала путем воссоздания ее формы с помощью букв ПЯ. При транскрипции воспроизводится звуковая форма иноязычного слова, а при транслитерации его графическая форма (буквенный состав)» [9, 173]. Преимущества транслитерации в том, что в письменном варианте передачи имени оно не искажается, носитель идентифицируется оригинальным способом. Недостаток для устного языка – несовпадение исходной формы слова ИЯ и ПЯ. Слово оригинала в тексте перевода зачастую произносится в соответствии с нормами переводящего языка: cruise – круиз. Также, транслитерация часто используется при написании веб-адресов: vesti.ru.

Калькирование, как еще один переводческий прием, в основном используется в межкультурной коммуникации. «Калькирование – это способ перевода лексической единицы оригинала путем замены ее составных частей» [9, 211]. Цель калькирования – получить устойчивое сочетание, эквивалентное по структуре лексической единицы ИЯ.

Калькирование широко применяется в политической, научной и культурной сферах:

глава правительства – head of the government

Верховный Суд – Supreme Court

Зимний дворец – Winter Palace

White House – Белый Дом.

the Democratic Party – Демократическая партия и т.д.

Согласно типологии В.Н. Комиссарова, второй вид лексических трансформаций – лексико-семантические замены. Логико-семантическая основа трансформаций четко определена в работе В.Г. Гака: «Что же касается типов семантических изменений при переводе, то поскольку обозначаемый предмет остается прежним, изменение наименования объясняется взаимосвязью понятий, которые могут соотноситься в сознании говорящего. Таким образом, в основе переименования, так же, как и в основе изменений значения, таких как, например, расширение, сужение, различные виды переноса, лежат формально-логические закономерности мышления, отношения между понятиями» [4, 138].

Другим видом переводческих трансформаций являются лексико-семантические замены – конкретизация, генерализация и модуляция (смысловое развитие).

Конкретизация – прием замены слова или словосочетания с более широким значением на более узкое.

Конкретизация уместна в том случае, если нет эквивалентов в ПЯ:

"Dinny waited in a corridor which smelled of **disinfectant**" – «Динни ожидала ее в коридоре, пропахшем **карболкой**» [6, 58].

Часто переводчику необходимо прибегнуть к конкретизации для избегания повторов, как правило, это применяется к глаголам речи, мысли, движения, например, "Thanks for **telling me**", I **said**. – «Спасибо, что **предупредила!** – **говорю**» [1, 210].

Такие трансформации, как модуляция или смысловое развитие применяются в случае замены словарного соответствия при передаче причины или ее следствия в зависимости от контекста:

"He always made you say everything twice". – «Он всегда переспрашивал».

"I don't blame them". – «Я их понимаю».

Эти трансформации включают в себя метафорические и метонимические замены.

Антонимический перевод основан на лексико-грамматической трансформации слова или словосочетания языка оригинала:

«...What wind blows you here? **Not an ill** wind, I hope?» [2].

– Какой ветер занес вас сюда? Надеюсь, **благоприятный**?

– I'm **not kidding**. – Я вам **серьезно говорю**.

Одной из лексико-грамматических трансформация является антонимический перевод, который обусловлен асимметрией лексико-семантических систем в случае средств выражения термина в ПЯ.

"He has a ready tongue". – «Он за словом в карман не лезет».

«Нет худа без добра». – "Every cloud has a silver lining".

Описательный перевод применяется в случаях, когда в языке перевода нет эквивалентного или вариантного соответствия слова или словосочетания из ИЯ. Этот вид трансформаций необходим в случаях, требующих замены лексической единицы ИЯ словосочетанием, эксплицирующим ее значение. Например, «Parole» – обязательство пленных не участвовать в военных действиях.

Понятие «деформация» своими корнями восходит к латинскому слову «deformatio», которое имеет два значения. Первое значение – это искажение, унижение, обезображивание, умаление, а второе – превращение, придание формы, вида, обрисовывание, очерчивание. [5, 359].

Термин «переводческие деформации» впервые был употреблен Н.К. Гарбовским в его работах по теории перевода. Также этой проблемой занимались такие лингвисты, как Л.С. Бархударов, В.Н. Комиссаров и другие. Причины применения деформации на практике варьируются от стремления переводчика следовать основным канонам создания художественного текста до удовлетворения вкусов публики.

По утверждению Н.К. Гарбовского, причиной переводческих ошибок является «недостаточная образованность переводчика» [5, 514]. Основными ошибками являются:

«недостаточное владение языком текста оригинала» [там же];

«недостаток знаний об описываемой в исходном тексте картине мира» [там же];

«невнимательное отношение к системе смыслов, заключенной в тексте, т.е. непонимание того, что именно автор говорит о предмете» [там же];

«неспособность различать особенности индивидуального стиля автора оригинала» [там же].

В первую очередь существует деформация «эстетической функции текста» [5, 311]. В этом случае имеется в виду преобразование исходной формы оригинала при переводе, например, из поэзии в прозу, или при переложении поэтического произведения на музыку учитывая литературные традиции, существующие в той или иной культуре.

Другой вид переводческих деформаций – «это деформации текста оригинала в процессе перевода, основанные на авторском стиле каждого переводчика и его личных вкусах. Так в стихах, переведенных В.А. Жуковским, «отражалась его тишайшая, выпрненная, благолепная, сентиментально-меланхолическая пуританская личность». [19, 103] Основной задачей его переводов было избежать грубых и пошлых, с его точки зрения, слов. Жуковский в переводе трагедии Шиллера «Орлеанская дева» сделал из «чертовки» – «чародейку», а из «чертовой девки» – «коварную отступницу».

Деформация путем добавления искажает смысл и стиль оригинального текста. Прием добавления часто используется как переводческая концепция, «стремление переводчика создать текст, соответствующий господствующей в художественном творчестве догме или вкусам публики» [5, 511] и коммерческий перевод.

Еще одной причиной деформации текста является цензура, которая контролирует соблюдение норм языка в данной культуре. В этом случае при официальном переводе осуществляется опущение тех или иных сведений. Например, во второй части перевода романа Артура Конан Дойля «Маракотова бездна», изданного в 1929 году, были изъяты «крамольные» высказывания и вся мистическая линия романа. Комментарий был

следующий: «Конан Дойль, увлекающийся последние годы оккультизмом, настолько перегрузил конец "Маракотовой бездны" эпизодами и подробностями из "потустороннего мира" (до чертовщины и черной магии включительно!), что редакция "Следопыта" вынуждена была прибегнуть к сокращению отдельных кусков и разговоров этой части романа, совершенно неуместных на страницах журнала и нелепых с точки зрения нашего читателя, которому рассуждения о "вечной борьбе добра и зла" и мистические измышления о способах изгнания дьявола — просто скучны и смешны» [8].

А при переводе сказки Г.Х. Андерсена «Снежная королева» советская цензура тщательно отредактировала «Снежную королеву», убрав все, что связано с религией и верой в Бога:

– не приводился псалом, который поют Кай и Герда:

«Девочка выучила псалом, в котором тоже говорилось о розах; девочка пела его мальчику, думая при этом о своих розах, и он подпевал ей:

Розы цветут... Красота, красота!

Скоро узрим мы Младенца Христа» [15].

А при царской цензуре переводчики искажали некоторые стихотворения из книги Т.Г. Шевченко «Кобзарь» уже в революционное время. В связи с этим в стихотворении о булатном ноже, который в подлиннике зовется товарищем, переводчик в угоду цензуре удалил из текста слово «нож». И, таким образом, доведенный до отчаяния украинский батрак, который этим ножом желает добиться правды от своих угнетателей, в переводе превратился в кроткого странника, который ковыляет по тихим полям в поисках правды [18, 111].

Деформация затрагивает в первую очередь именно форму речевого произведения, и она оправдана в тексте, так как является частью перевода.

Таким образом, представленный анализ позволяет сделать вывод о том, что переводчики сфокусировались на исключительной мере доступности понимания оригинала для русского читателя. Основная часть деформаций была осуществлена переводчиками, исходя из собственной стратегии перевода.

Исходя из факта того, что русский и английский языки принадлежат к индоевропейской семье и обладают грамматической схожестью, в тексте применяется достаточно часто дословный перевод. Но в то же время, сохраняя структуру предложения, переводчик часто вносит определенные изменения: опускает служебные части речи, изменяет некоторые лексические единицы или осуществляет перестановки одного из членов предложения во избежание тавтологии и потери смысла текста.

Для достижения адекватности перевода оригинального текста переводчик прибегает к созданию окказионального соответствия при помощи замены существительных единственного числа множественным и наоборот.

Поскольку лингвистические преобразования предполагают некоторые семантические потери, переводчик с помощью эффективного применения переводческих трансформаций и деформаций сводит их до минимума, чтобы достичь адекватности и эквивалентности текста.

1. Бархударов Л.С. *Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода)*. М., 1975.
2. Белоусов В. *Всемирный следопыт*. URL: https://royallib.com/book/belousov_vvsemimiy_sledopit_1929__06.html (дата обращения: 05.08.2023).
3. Виноградов В.С. *Введение в переводоведение*. М., 2001.
4. Гак В.Г., Григорьев Б.Б. *Теория и практика перевода*. М., 2001.
5. Гарбовский Н.К. *Теория перевода*. М., 2007.
6. Голсуорси Д. *Конец главы*. Т. 3. М., 1961.
7. Горький М.А. *Детство*. М., 2021.
8. Дойль Артур Конан. *Приключения Шерлока Холмса. Записки о Шерлоке Холмсе*. М., 2011.
9. Комиссаров В.Н. *Общая теория перевода (лингвистические аспекты)*. М., 1990.
10. Латышев Л.К. *Технология перевода*. М., 2001.

11. Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Теория и практика перевода с английского языка на русский. М., 2003.
12. Моэм У.С. Собр. соч.: в 5 т. М., 1994.
13. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода. М., 2010.
14. Рецкер Я.И. Пособие по переводу с английского языка на русский язык. М., 1982.
15. Сказки Андерсена. URL: http://andersen.com.ua/ru_snezhnaya_koroleva_compared.html (дата обращения: 22.01.2022).
16. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). М., 1983.
17. Фитерман А.М., Сумароков А.П. Переводчик и современная ему критика // Тетради переводчика. М., 1963.
18. Чуковский К.И. Высокое искусство. СПб., 2008.
19. Maugham W.S. *The Complete Short Stories*. Vol. I. London: Heinemann, 1967.
20. Salinger D.J. *The Catcher in the Rye*. US/CAN. 2001.
21. Sue Monk Kidd. *The Secret Life of Bees*. New York. 2003.
22. Dickens Ch. *Dadid Copperfield*. URL: <https://www.globalgreyebooks.com/index.html> (дата обращения: 22.01.2022).

Т.В. Гончарова
T. V. Goncharova

**«ЯЗЫКОВОЕ ОТКРЫТИЕ» МАЛОЙ РОДИНЫ
В ПРОВИНЦИАЛЬНОМ (ЛИПЕЦКОМ) ТЕКСТЕ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**"LINGUISTIC DISCOVERY" OF THE SMALL MOTHERLAND
IN THE PROVINCIAL (LIPETSK) TEXT OF RUSSIAN LITERATURE**

Статья посвящена анализу языка повести «Рождественские загары» липецкого писателя, лауреата множества литературных премий, члена Союза писателей России Геннадия Николаевича Рязанцева. Его произведения входят в антологию Липецкого (Провинциального) текста русской литературы, приоритет в выделении и обосновании которого принадлежит филологам ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского. В настоящей работе мы предложили в ряду уже известных признаков, маркирующих принадлежность произведения к провинциальным сверткестам, выделить еще один – это наличие в тексте произведения узколокальных языковых особенностей – диалектизмов. Анализ языка повести с этой точки зрения позволяет констатировать, что в языковой структуре произведения встречаются все известные науке типы диалектизмов (фонетические, словообразовательные, морфологические, лексические и семантические), которые, выполняя различные функции (номинативную, характерологическую, кульминативную, эстетическую), зачастую играют в художественной ткани произведения роль ключевых слов, слов-стимулов, формируя при этом важные в идейном и художественном плане ассоциации, а это, в свою очередь, способствует усилению эмоционально-оценочного восприятия произведения. Детальный анализ диалектизмов, функционирующих в повести, показал, что, наряду с общими для всех южнорусских говоров языковыми единицами, в тексте имеют место узколокальные диалектизмы, свойственные говору села Карамышева Липецкой области. Благодаря их использованию достигается полнота и правда художественного воплощения действительности, создается многомерный художественный образ малой Родины, показываются важнейшие черты национального характера, особенности русского взгляда на мир. По сути, можно с полным основанием утверждать, что языковая общность, проявляющаяся в наличии локальных языковых средств, может быть одним из признаков Провинциального (Липецкого) текста русской литературы. Исходя из этого повесть Геннадия Рязанцева «Рождественские загары», наряду с несомненными художественными достоинствами, имеет и научную ценность, поскольку в ней представлены языковые единицы, не зафиксированные в имеющихся на сегодняшний день лексикографических изданиях.

Ключевые слова: Провинциальный (Липецкий) текст русской литературы, писатель Г.Н. Рязанцев, повесть «Рождественские загары», диалект, диалектизмы, говор с. Карамышево, функции диалектизмов.

The article presents the analysis of the language of the story "Christmas Tans" by the Lipetsk writer Gennady Nikolaevich Ryazantsev who is a laureate of many literary awards, and a member of the Writers' Union of Russia. His works are included in the anthology of the Lipetsk (Provincial) text of Russian literature, the priority in the selection and justification of which belongs to the philologists of the Lipetsk State Pedagogical University named after P.P. Semenov-Tyan-Shansky. In this paper, we have proposed to single out one more sign that marks the belonging of a work to provincial supertexts among the already known ones. This sign is the presence in the text of a work of such narrowly local linguistic features as dialectisms. An analysis of the language of the story from this point of view allows us to state that there are all types of dialectisms known to science (phonetic, derivational, morphological, lexical and semantic) in the language structure of the text and, performing various functions (nominative, characterological, culminative, aesthetic), they often play the role of key words, and stimulus words in the text artistic structure, while forming associations that are important in the ideological and artistic terms. This also helps to strengthen the emotional and evaluative perception of the text. The detailed analysis of dialectisms functioning in the story showed that, along with language units common to all South Russian dialects, there are narrow local dialectisms in the text that are characteristic of the dialect of the village of Karamyshevo in the Lipetsk region. Thanks to the use of dialectisms, the completeness and the truth of the artistic embodiment of reality are achieved, and a multidimensional artistic image of the small Motherland is created, whereas the most important features of the national character as well as the features of the Russian world view are shown. In fact, it can be argued with good reason that the linguistic community, manifested in the presence of local linguistic means, is one of the signs of the Provincial (Lipetsk) text of Russian literature. Proceeding from this, the story "Christmas tans" by Gennady Ryazantsev also has scientific value, along with undoubted artistic merits, since it contains the language units that are not recorded in the lexicographic publications available today.

Key words: Provincial (Lipetsk) text of Russian literature, writer G.N. Ryazantsev, story "Christmas tans", dialect, dialectisms, dialect of the village of Karamyshevo, functions of dialectisms.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-58-3-14-21

Открытие и обоснование липецкими филологами понятия Провинциального (Липецкого) текста русской литературы базируется на выделении целого ряда признаков, характерных для прецедентных текстов региональной направленности: это региональные топонимы и антропонимы, наличие определенной концептосферы, включающей ядерные, околядерные и периферийные концепты, а также концепты, репрезентирующие устойчивые типы героев. Это своего рода доминантные точки, с помощью которых фокусируется взгляд на провинциальный текст как некое культурно-смысловое единство, помогающее постичь образ русской провинции [6].

Однако, как справедливо отмечают исследователи, «для осмысления образа провинции в целом необходимо обращение к "деревенским" произведениям, которые играют важную роль» в отечественной литературе [10, 6].

Литературоведы говорят о деревенской прозе как об особом литературном феномене, возникшем в 60–90-е годы прошлого века, что было связано с постепенным исчезновением традиционной русской деревни, «с кризисом национальной самоидентичности» [1].

Творчество писателей-деревенщиков: Ф. Абрамова, С. Залыгина, В. Шукшина, Б. Можаяева, В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина, А. Солженицына, – было направлено «на сохранение в читательской памяти исчезающих из социально-исторической действительности пластов национального самосознания, традиционной народной культуры, этико-философских ценностей и эстетического идеала, хранительницей которых в течение веков была русская деревня» [1], на продолжение традиций русской классической литературы, связанных с творчеством И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, И.А. Бунина, А.П. Чехова и др.

Можно констатировать, что произведения современных липецких прозаиков Н.А. Смольянинова, В.Т. Коротеева, А.М. Титова, А.В. Новосельцева, посвященных русской деревне нулевых и десятых годов XXI века, продолжают традиции классической «деревенской прозы», «унаследовав ее проблемы, конфликты, образы, характеры, сюжетные ходы и трансформировав их в соответствии с реалиями крестьянской жизни нулевых и начала десятых годов XXI века» [6, 185].

Особое место в антологии Липецкого провинциального текста русской литературы занимает творчество талантливого писателя Геннадия Николаевича Рязанцева, произведения которого уже были предметом нашего анализа в [6, 42–59, 143–156].

В рамках предложенной темы мы обращаемся к одному из ранних произведений – повести «Рождественские загары», о которой учитель писателя Михаил Лобанов, руководитель творческой мастерской в Литературном институте имени А.М. Горького, в которой в течение шести лет занимался Г. Рязанцев, сказал следующее: «Геннадий Рязанцев – несомненно одаренный автор. В этом убеждает и его повесть "Рождественские загары" <...>. Это сердечно написанная история о двух деревенских мальчиках» [7, 3].

Действие произведения происходит в годы коллективизации, повествование ведется от лица семилетнего мальчика, отец которого ушел в город в надежде заработками помочь семье, оставив в деревне жену с тремя детьми. Прототипом главного героя является, по свидетельству самого писателя, его отец, Николай Яковлевич Седогин, от лица которого и ведется повествование.

Наша задача будет состоять в анализе языковых особенностей повести, проявляющихся в наличии большого количества диалектизмов, что придает не только достоверность повествованию, выполняя важнейшие характерологические функции, но и позволяет констатировать, что использование локальных языковых особенностей можно рассматривать как одну из черт Провинциального (Липецкого текста) текста.

Данная задача требует осознания того места, которое сегодня занимают диалекты в системе общенационального языка.

Современные исследователи отмечают, что в настоящее время диалекты – это умирающее явление в системе национального языка, поэтому на фоне традиционного термина *диалект* вводятся понятия *полудиалекта* или *региолекта* в связи с тем, что за последние десятилетия «изменился культурный и языковой портрет села <...> как под воздействием волн урбанизации и других внешних деформирующих факторов, так и в силу собственной логики жизни» [9, 50]. Однако, помня о той роли, которую в свое время диалекты сыграли в становлении литературного языка, необходимо их осознание как национально-культурного наследия, обеспечивающего преемственность как в развитии нации, так и развитии языка. Именно поэтому необходима фиксация и описание диалектов прежде всего в специальных лексикографических изданиях.

К сожалению, липецким говорам в этом плане не повезло. До сих пор нет их системного описания, равно как и нет полного словаря липецких говоров. Интересное во многих отношениях учебное пособие В.Г. Головина не восполняет всех лакун в этой проблеме [2]. Исключение составляют елецкие говоры, которые представлены в том числе в писательской лексикографии. (См., например: [5]). Именно поэтому диалектный континуум, отраженный в повести «Рождественские загары», представляет не только художественный, но и научный интерес.

Следует отметить, что действие повести разворачивается в селе Карамышево Липецкой области, в котором родился и провел раннее детство сам писатель. Этот населенный пункт находится на юго-востоке от Липецка, в 50 километрах от областного центра. Он был основан во второй половине века XVII и до революции входил в состав Липецкого уезда Тамбовской губернии, после Октябрьской революции в связи с новым административным делением стал частью Дрязгинского района Воронежской области и, наконец, после создания в 1954 году Липецкой области вошел в состав Грязинского района Липецкой области. Таким образом, история вхождения Карамышева в разные административные единицы неразрывно связана с историей возникновения Липецкой области, которая объединила частично земли Тамбовской, Воронежской, Орловской и Рязанской областей. По свидетельству диалектологов, липецкие говоры относятся к южнорусскому наречию, входя большей своей частью в состав Восточной (Рязанской) группы [11, 157].

Обратимся непосредственно к анализу диалектных элементов в повести «Рождественские загары». Произведение начинается с описания праздника, с праздничного застолья, плясок под гармошку и пения частушек. Залихватское исполнение частушек, сопровождаемое авторскими ремарками («Тетка Фекла, приплясывая идет по избе, глаза живые, восторженные» [7, 5]; *А балалаечника Васю Кота как увижу на улице не могу глаз отвести* [7, 6]; *Девки с визгом и смехом вваливаются в сенцы и бегут в избу на голос гармошки*» [7, 6]), создает особое настроение, а сами тексты частушек, благодаря монологично-диалогичной форме исполнения и импровизации, отличаются экспрессией, эмоциональностью, которая создается за счет употребления междометий («Оха, оха, / Без гармошки плоха!» [7, 5]), восклицаний, эмоционально-экспрессивной и оценочной лексики, использования для создания ритмико-мелодического рисунка диалектизмов: «А я милую свою / Узнаю по платию, / На ней бела платия, / Вот мая симпатия //; Не гляди в окно, / Седая, / Твоя дочь со мной / Страдая. / Ай-я-я-я-яй...!» [7, 7].

Такое начало повести, наполненное звучанием, при котором звуки несут особую эстетическую информацию, погружает читателя в атмосферу живого народного слова, в мир народно-разговорной языковой культуры. И далее, на протяжении всего произведения наблюдаем особенности, которые отражают фонетическую систему говора, так называемые фонетические диалектизмы, связанные с недиссимильным (сильным) аканьем («Да я ведь сперва к Егурку пошла, *гаварю*, убей *маво* кобеля, а он, хрен моржовый, напужался...» [7, 51]), с яканьем (*чавой-то* – так называемое сильное яканье); в диалектных формах *Колька*, *Наскя*, *сколька* произошла характерная для южнорусских диалектов прогрессивная ассимиляция: предшествующие мягкие согласные [л'], [с'] и [к'] влияют на последующие звуки, в результате чего они также становятся мягкими. Отметим также следующие примеры фонетических диалектизмов: *молонья*, *убёгла*, *ничё*, *ничаво*, *нынча*, *Хвилиток*, *хватера* (квартира) *пуцай*, *слухать*, *дурычка*, *сымать*, *иде* (где), *конёхом* (тв. падеж от слова *конюх*), *рыги* (риги) *скрозь* (сквозь), *куды*, *вдарить*, *поторонись* (посторонись) и др.).

Интересен следующий фрагмент, демонстрирующий явно локальную фонетическую черту. Реплика деда главного героя, обращенная к его матери, содержит слово *сёрно*, неоднократно встречающееся в повести, но при этом совершенно непонятное вне контекста: «Ты чего уперлась, как *сёрно* коза, *едрена* корень!» [7, 25]. *Сёрно* – думается, это результат контаминации двух слов: *всё* и *равно* и дизерезы, выпадения звуков [в], [а], [н].

В тексте повести Г. Рязанцев иногда использует такое явление, как двоякий фонетический облик слова, что можно рассматривать как характерологическое средство. Так, имя одного из персонажей мать главного героя произносит как *Эканор* («Да ты что сбесился, *Эканор* Давыдыч, – испуганно заговорила мать, – чего несешь-то?» [7, 25]), в то время как в авторской речи противопоставлена литературная форма имени – *Никанор*.

Как правило, фонетические диалектизмы выполняют кульминативную функцию, связанную с привлечением внимания, она обеспечивается чаще всего за счет нарушения графического облика слова, через отступление от правил графики и орфографии.

Из морфологических диалектизмов наиболее частотными являются следующие:

типичное для ряда южнорусских говоров отсутствие форм среднего рода существительных:

«– А вот правду говорят али брешут, – глядя деду Андриану в глаза, заговорила мать, – что при ихнем коммунизме все будем **одной одеялой** одеваться? <...>

– Ну и пуцай! Корову отдадим – **она животная**, а сами не пойдём (в колхоз) [7, 26]; особые окончания существительных в дательном и творительном падежах (*к дяди Вани, ночей*);

формы третьего лица глаголов настоящего времени без конечного [т]: *приедя, хоча, можа, любя, покажа* и др.;

глаголы со значением многократности и повторяемости действия, образованные с помощью суффиксов *-ыва, -ива, -а*. Данное явление широко распространено в севернорусских говорах и менее – в южнорусских, однако в изучаемом произведении зафиксированы такие формы, как *глядайте, сказывал, пошумливал, пожеливайте* (от глагола *жалеть*);

специфическое, архаичное образование формы множественного числа, где относительно древнее окончание *-а*, распространенное в юго-восточной части южнорусских говоров, используется в словах, чуждых диалектоносителям:

«– Наскя, к тебе **члена'** (члены правления колхоза. – Т.Г.) *идут*, – сказала и убежала через двор» [7, 24]. (Автор в тексте специально указал произносительный вариант, поставив ударение. Ср. аналогичные формы *города, дома, волоса* и под.)

В тексте повести широко представлена такая грамматическая особенность русских говоров, как интенсивное употребление частиц, вводных слов, междометий, которые вносят в речь разнообразные оттенки смысла, и, являясь своеобразными выразительными актуализаторами, усиливают при этом эмоциональность и экспрессивность высказывания:

«[Мать] *отерла мне лицо своим платком и заглянула в глаза:*

– *Да ты небось сбежал, Коля?..*

Я утвердительно кивнул головой.

– *Как же ты дорогу-то нашёл, не заблудился, – загорилась она, – да тебя, поди, теперь ищут там, ох- ох... <...>*

Я достал из-за пазухи мягкий нагретый хлеб и протянул его матери. Она взяла его в руки и проговорила:

– *Да, Колюшка-а. – Едва заметные слезы блеснули в ее глазах, но она засмеялась.*

– *Глянь-кось, и ни разочку не укуси-ил...»* [7, 50].

Группа словообразовательных диалектизмов представлена следующими лексемами: *рассерчал, вчерась, блинец, цыплек, пораней, заместо, кочеток, длинногачий, тута, взавтра, загорилась (начала горевать), бывалоча, на дыбки (вставать)*, которые свидетельствуют о богатейшем словообразовательном потенциале русского национального языка.

Особое внимание при анализе языка художественных произведений обращается на лексические диалектизмы, поскольку, как известно, именно лексическому уровню принадлежит ведущая роль в репрезентации как языковой картины мира в целом, так и диалектной.

В повести «Рождественские загары» представлены диалектизмы, известные многим русским диалектам и практически всем южнорусским говорам: *хата, чапля, рогач, сенцы, матица, дюжа, насилу, таган, залётка, рушилка, варок 'загон для скота', квач 'помазок, кисть', зеленья, конёк 'лавка, скамья в виде длинного ящика с крышкой'*. Многие из них связаны с тематическими группами «Дом», «Домашнее хозяйство», «Пища», «Природа», которые получают в повести статус особых текстовых единиц, ключевых слов-стимулов,

приобретая зачастую символическое звучание. Обратим внимание лишь на те из них, которые, по нашему мнению, составляют особенности говора с. Карамышево. Так, к тематической группе «Дом», относятся следующие лексемы, не зафиксированные в известных диалектных словарях: *задруга* 'деревянная палка, прикрепленная к краю лежанки печи, с помощью которой влезали на печь', *группка* 'лежанка на печи'). С помощью этих и других народных слов создается атмосфера родного дома, согретая теплом и уютом, любовью родителей. Образ родного дома неразрывно связан для главного героя с образом матери: «*Все у меня с ней открыто, и я люблю ее без страха. Она тонкая, в простой кофте и складчатой юбке, как сноп пшеницы; ловкая и скорая, как ласточка, устраивающая гнездо*» [7, 12]. Речевой образ матери характеризуется наличием большого количества диалектизмов, что неудивительно, поскольку, как еще в свое время отмечал Пушкин, именно женщины являются носителями и хранителями исконного языка:

«— *Коль, ты погляди, — раздосадованно проговорила мать, — ни то они иде пропадают, ни то нет, посылки-то?*

— *А на чем их возят, мам?*

— *Дальние, поди, в вагонах, а потом лошадьми до селпо, и, можа, наша иде упала и лежит при дорожке...*

<...> — *Чтой-то не сидится, Колюшка, пойду лягу, — сказала мать, — небось время скорей пойдет, а вы поиграйтесь вон на лужку, нынча дел нету...*» [7, 30].

<...> — *А какие такие паровозы, мам?*

— *А я почем знаю, какие они? Отец сказывал, паровоз — это большая железная животная и паром дышит, как сёрно змей-горыныч. — Она тоненько, озорно засмеялась, вспомнив, как пугал ее отец...*» [7, 38].

Напевность, особенную лиричность речи матери писатель подчеркивает графическим выделением в тексте слов (*мила-а-я, Ко-олушка*) или словами, вводящими прямую речь:

«— *Ох, ох, ох, — по своему запела мать...*» [7, 24].

Удивительно проникновенно и щемяще звучат просьба матери, обращенная к пастухам колхозного стада, когда увели со двора единственную кормилицу — корову Зорьку, что создается особой формой со значением многократности действия, образованной от глагола *жалеть* (причем автор приводит этот глагол с сохранением произношения — *пожеливайте: «А я говорю Гришутке: да вы тут пожеливайте её»* [7, 52], а затем причитания по умирающей корове, сгоревшей во время пожара на колхозных *рыгах*: «*Милая ты моя-я, какую ты трудную смерть себе сыскала!*» [7, 56].

Таким образом, можно констатировать, что диалектные слова вырастают до образов-символом, порождая следующие ассоциативные связи: *родной дом — семья — мать — родной, исконный язык*.

Поскольку действие повести разворачивается в период коллективизации, одним из последствий которого был голод среди крестьянского населения страны, то в лексической структуре текста закономерно появляются слова тематической группы «Природа» и «Пища», связанные главным образом с номинацией растений, употребляемых в пищу. Кроме традиционной *картохи*, ели такие дикие растения, как *скорода, куга*. Обратим внимание на номинацию *куга* («жен., ср. и южн.-рос. растение *Elaeocharis, Scirpus*, Турфа; болотное круглостебельное, безлистное растение, которое идет на плетушки разного рода и на оплет стульев; губчатый тростник, осока, ситник, ситовина, ситовник» [3, т. 2, 211]) в связи с тем, что эта лексема играет важную роль в формировании содержания текста, принимая участие в создании предметно-обиходного описания народной жизни, и служит интересным и ценным источником этнографических сведений о жизни русского народа в один из сложных и противоречивых периодов его истории: «*Люди из села <...> выдергивали кугу и из сочных **кочетков** готовили себе пищу. Жарили, разводя костры прямо на лугах, собирали в охапки и несли домой. Там сушили в печи, отделяли от тонких жил <...>. Толкли в ступе на муку и пекли из нее, добавляя, если есть, щепотку ржаной муки или лузги, **лантрушки**, а то и затирали водой **на блинцы**...*» [7, 22].

Лексему *лантрушка* можно охарактеризовать как узколокальную, возможно, «привязанную» именно к конкретному говору, она не зафиксирована в наиболее полном «Словаре русских народных говоров». В некоторых липецких говорах отмечаются следующие слова, обозначающие изделия из пресного теста и из сырого картофеля: *ландушка*, *ландошка*, видимо, однокоренные с лексемой *лантрушка* [11, 142].

Слово *кочеток*, также не зафиксированное в «Словаре русских народных говоров», по всей вероятности, является словообразовательным дериватом лексемы *кочан*, которая, по В.И. Далю, соотносится со словами *кочень*, *кочерыга*, т.е. «хрящеватый, кочанный стебель, кочерыжка» [2, т. 2, 180].

Еще одно интересное слово, раскрывающее тему голода, – *кобёл*, *коблы* (мн. ч.), которое отражает особенности говора с. Карамышево, представляя один из фрагментов языковой картины мира. «Словарь русских народных говоров» фиксирует его широкую локализацию от Вятки до Астрахани [8, вып. 13, 355–356], при этом ни один из представленных в словаре лексико-семантических вариантов не соотносится со значением, реализующемся в тексте произведения. В липецких говорах зафиксированы два, причем антонимичных, значения: 'кочка, бугор' и 'яма из-под коряги в пруду или на реке, низина' [11, 145, 147]. Однако контексты его употребления в произведении свидетельствуют о специфической семантике, связанной с конкретным регионом и демонстрирующей один из способов языковой концептуализации мира: «Разлив полой воды был великий в тот год. Уровень ее поднимался метров на шесть, подходя краями до колодцев хуторян. Бурлящая вода вырывала **кугу** с корнями и почвой и выносила целые **коблы** на дуга, которые и застревали на них, когда вода медленно уходила. **Это были целые острова, большие и маленькие, с высокой сочной кугой**» [7, 22]. На базе этого значения возникает метонимический перенос по модели «предмет – место, в котором он находится»: «Пошли на **коблы**, я спички взял и **ошмыжку**» [7, 21]. (*Ошмыжка* – «от ошмыгивать, о(б)шмыгать что, обтереть или обшаркать, обдержать, выгладить треньем, шмыгая, особ. мягким» [3, т. 2, 632].

Среди разнообразных элементов, репрезентирующих диалектную картину мира, исследователи особо выделяют слова с эмоционально-экспрессивной коннотацией, подчеркивая, что в диалектах гораздо больше, чем в литературном языке слов с негативной оценкой. Там, в анализируемом тексте встречается слово *лохмотник*, также имеющее узколокальный характер, поскольку во многих русских говорах это слово имеет значение 'оборванец, нищий; бедняк' [8, вып. 17, 162]. Однако в говоре с. Карамышево им обозначается род занятий: это старьевщик, ездящий по деревням, обычно на телеге, собирающий утиль и обменивающий его на разную мелочь, необходимую в хозяйстве (нитки, иголки и под.). Пренебрежительная оценка, проявляющаяся в номинации, показывает отношение людей, ежедневно занятых тяжелым крестьянским трудом, к такой сравнительно легкой работе.

Эмоционально-оценочная лексика представлена в анализируемом тексте словами разной частеречной принадлежности, среди которых преобладают глаголы, оценивающие разные стороны поведения человека: *обротать* 'усмирить', *бурбонить*, *хоронить* 'прятать', *караться* 'мучиться, терзаться', *заколготиться*, *брехать* 'лгать', *налупиться* и др.

«Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства!» – эти слова Л.Н. Толстого мог произнести и наш маленький герой, но для него детство разделилось на две части: до отъезда отца на заработки и после. Счастливые воспоминания связаны с праздниками, с общением с отцом во время так называемых «*рождественских загаров*».

Следует особо пояснить словосочетание *рождественские загары*, тем более что оно вынесено в заглавие произведения и поэтому является сильной позицией текста, позволяя глубже проникнуть в его идейное содержание. Являясь неузуальным, поскольку в литературном языке слово *загар* не имеет формы множественно числа, представляя собой оксюморонное сочетание, оно, в конечном итоге является этнографизмом, использующимся для номинации специфически местных явлений и в соответствии с этим не имеющим синонимов в литературном языке. Вот как сам писатель объясняет его:

*«Вот наступают рождественские морозы. По ночам тишина, на дорогах помет лошадиный стреляет, лед на озере Духовом становится метровой толщины. А днем пригреет солнце, и в воздухе потеплеет, вот в это самое время рыба **сгорается**, как говорят в народе. **Рождественские загары** – настоящий праздник на озере Духовом. Рыба мается под толщью льда, бьется, ищет любой выход, чтобы глотнуть свежего воздуха для продолжения жизни. Перепад от мороза к теплу – первейшее знамение. Собираются почти все мужики хутора, и три дня идет подготовка к ловле рыбы; томят рыбу, ждут момента...*

В тот год загара ждали особо те жители нашего села, у кого не было своей коровенки и у кого земля плохая была. Туго было с харчами» [7, 15–16].

Принимая участие в «рождественских загарах», мальчик ощущает свою причастность к взрослому миру, радость от общего труда, от осознания возможности помочь семье.

Подведем итоги. Отдавая «последний поклон» деревне, Г. Рязанцев рисует фрагмент языковой картины мира, присущей конкретному языковому коллективу, причём достигается это благодаря использованию элементов диалектного языка. При этом следует подчеркнуть, что, во-первых, такое последовательное отражение народного языка обеспечивается, конечно, же знанием самим писателем родного диалекта, во-вторых, что особенно важно, наличие диалектизмов ни в коей мере не создает проблем с пониманием текста, поскольку подсказкой всегда служит или семантика соседних слов, или более широкий контекст, или комментарии самого автора. Более того, диалектные включения позволяют достичь полноты и правды художественного воплощения действительности, помогают созданию многомерного художественного образа малой Родины, раскрытию и сохранению важнейших черт национального характера, русского взгляда на мир. По сути, можно с полным основанием утверждать, что языковая общность, проявляющаяся в наличии локальных языковых средств, может быть одним из признаков Провинциального (Липецкого) текста русской литературы.

Выдающийся немецкий лингвист Лео Вайсгербер, осознавая диалекты как феномен культурного наследия народа, как фактор, способствующий сохранению национальной идентичности, высказал следующую мысль, частичную цитату из которой мы использовали в заглавии нашей статьи. И поскольку она соответствует пафосу нашей работы, в заключение приведем ее полностью: «...диалект – это языковое открытие родины... независимая ценность диалектов состоит в том, что они дают гармонию внешнего и внутреннего мира, что они действительны и в сравнении с литературным языком» [Цит. по: 4, 120].

1. *Большакова А.Ю. Феномен деревенской прозы (вторая половина XX в.): автореф. дисс. ... д-ра филол. н. М., 2002. URL: <http://https://www.disscat.com/content/fenomen-derevenskoi-prozy-vtoraya-polovina-khkh-v> (дата обращения: 05.07 2023).*
2. *Головин В.Г., Головина Л.И., Проворотова Е.А. Говоры Липецкой области. Воронеж, 1987.*
3. *Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1955.*
4. *Калынь Л.Э. Русские диалекты в современной языковой ситуации и их динамика // ВЯ. – 1997. № 3. С. 115–124.*
5. *Курносова И.М. Словарь народного языка произведений И.А. Бунина. Елец, 2015.*
6. *Провинциальный (Липецкий) текст: лингвокультурологические аспекты и ментально-сущностные характеристики: монография / отв. редактор Е.А. Попова. Липецк, 2020.*
7. *Рязанцев Г.Н. Рождественские загары. Повесть. Рассказы. Воронеж, 1993.*
8. *Словарь русских народных говоров. Москва – Ленинград, 1965–.*
9. *Шапошников В.Н. О территориальной и функциональной структуре русского языка к концу XX столетия // Вопросы языкознания. 1999. № 2. С. 50–57.*
10. *Шурупова О.С. Провинция в русской и английской литературе (городские сверткесты): монография. Тамбов, 2014.*
11. *Щеулина Г.Л. Диалектная речь и формы ее репрезентации. Липецк, 2004.*

С.В. Жилияков
S.V. Zhilyakov

ЛИРИЧЕСКИЙ ЖАНР «О ДЕТСТВЕ ГЕРОЯ»: МНЕМОНИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА И АТТРИБУТЫ

LYRICAL GENRE "ABOUT THE HERO'S CHILDHOOD": MNEMONIC STRUCTURE AND POETIC ATTRIBUTES

В статье исследуется лирический жанр «о детстве героя». Необходимость обоснования его теоретической природы назрела давно, хотя бы по причине малой изученности. Второй, фактологической, причиной более пристального к нему внимания служит понимание того, что даже несмотря на отсутствие сколько-нибудь определенного места в жанровом тезаурусе, «о детстве героя» обладает всеми очевидными признаками жанра как отдельного и вместе с тем целостного высказывания, имеющего свое мироотношение, конкретную идейно-тематическую направленность, характерный для него хронотоп, субъектный способ организация лирической речи и проч. В ходе исследования на примерах стихотворений русской литературы выясняется, что появление изучаемого жанра генетически обязано стихотворному «воспоминанию», автобиографии, элегии, а также идиллии – литературным формам, объединенным мнемонической рефлексией и в разных формах и модификациях входящих в состав и принимающих участие в его строении. К внешним же обуславливающим возникновение жанра факторам следует отнести те социально-культурные и мировоззренческие изменения, сложившиеся в XVIII веке, которые послужили стимулом к обособлению мира детства в столь же самостоятельный феномен, как и иные сферы жизнедеятельности человека. Обозначенные условия существования и причины появления жанрового стихотворения «о детстве героя» способствовали возникновению некоторых отличительных и присущих только ему следующих признаков, наличие которых позволяет идентифицировать его. Во-первых, лирическая структура содержит мотивы вышеуказанных жанров, среди которых присутствие на постоянной основе имеет «воспоминание» и автобиография в силу специфики их фундаментального значения для ретроспективной рефлексии. Во-вторых, образная система и ее изобразительная ипостась выражается преимущественно вегетативными компонентами с характерными для них смыслами обновления, рождения и возникновения, что в свою очередь коррелируется с жанровой темой. Также нередко используется поэтикой стихотворения стихия света и ее дериваты, аллюзии на космогонические сюжеты, настраивающие воспринимающее сознание на соответствующую натальную установку. Кроме того, идиллическая обстановка, ностальгическое настроение лирического героя, организация согласованного с этим эмоциональным фоном хронотопа располагают к исполнению жанрового задания в позитивном ключе, а звуковые и синтаксические повторы выполняют задачу представления стремительно изменяющейся

динамики рецепции мира детским сознанием, на имманентно-мнемоническом уровне словно имитируют поступательно-реверсивное движение ребенка в направлении появления на свет.

Ключевые слова: стихотворное «воспоминание», жанровый мотив, поэтика, идиллия, элегия, хронотоп, рождение, вегетативные образы.

The article explores the lyrical genre "about the childhood of the hero". The need to substantiate its theoretical nature has been overdue for a long time, at least because of the little study. The second, factual, reason for paying closer attention to it is the understanding that even despite the absence of any definite place in the genre thesaurus, "about the childhood of the hero" has all the obvious signs of the genre as a separate and at the same time integral utterance, having its own attitude to the world, a specific ideological and thematic orientation characteristic of it chronotope, a subjective way of organizing lyrical speech, etc. In the course of the study, using the examples of poems of Russian literature, it turns out that the appearance of the genre under study is genetically due to the poetic "memory", autobiography, elegy, as well as idyll – literary forms united by mnemonic reflection and in various forms and modifications included in and participating in its structure. The external factors that determine the emergence of the genre should include those socio-cultural and ideological changes that developed in the XVIII century, which served as an incentive to isolate the world of childhood into an equally independent phenomenon, as well as other spheres of human activity. The indicated conditions of existence and the reasons for the appearance of the genre poem "about the childhood of the hero" contributed to the emergence of some distinctive and unique features of the following, the presence of which makes it possible to identify him. Firstly, the lyrical structure contains motifs of the above genres, among which the presence on a permanent basis has a "memory" and an autobiography due to the specifics of their fundamental importance for retrospective reflection. Secondly, the figurative system and its pictorial hypostasis are expressed mainly by vegetative components with their characteristic meanings of renewal, birth and emergence, which in turn correlates with the genre theme. Also, the poetics of the poem often uses the element of light and its derivatives, allusions to cosmogonic plots that tune the perceiving consciousness to the appropriate natal setting. In addition, the idyllic setting, the nostalgic mood of the lyrical hero, the organization of the chronotope coordinated with this emotional background have a positive attitude to the performance of the genre task, and sound and syntactic repetitions perform the task of representing the rapidly changing dynamics of the reception of the world by the child's consciousness, at the immanent-mnemonic level, as if imitating the progressive-reversible movement of the child in the direction of birth.

Key words: poetic "memory", genre motif, poetics, idyll, elegy, chronotope, birth, vegetative images.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-58-3-22-29

Феномен детства начинает пристально изучаться в науке только во второй половине XVIII века [1], [14]. На наш взгляд, этому способствовали два фактора: сама эпоха Просвещения, занимавшая практически весь XVIII в. и акцентирующая первоочередное внимание на продвижении идей осмысления человеком заложенных в нем природой разумных законов существования и следования им, а также сентиментализм с его чувственной эмпатией в отношении окружающего мира. Именно в то время детство начало осознаваться как самодостаточный феномен, а уже в начале XX века оно было удостоено целенаправленного изучения на самом высоком уровне – философско-педагогическом

[11, т. 1], антропологическом [7]. Показателем этого является то, что, например, в России, в первое десятилетие прошлого века выходят периодические научные издания, в которых публикуются актуальные на тот момент работы на детскую тему («Пчелка: журнал для детей младшего возраста», «Тропинка: журнал для детей» и др.). Художественная литература осваивает сферу детства в период с конца XVIII – начала XIX века. Одним из первых произведений, посвященных детской теме, является сентиментальный роман «Рыцарь нашего времени» Н.М. Карамзина, опубликованный в самом начале века, в 1802–1803. Не отстает в этом тематическом направлении лирика, первые ее опыты уже появляются в последней трети XVIII века (к примеру, известный одический генетлиакон Г.Р. Державина «На рождение в Севере порфирородного отрока», 1779).

По мере разработки темы детства она приобретает жанровый характер и постепенно формирует и объединяет поэтологические признаки, маркирующие своеобразие лирического жанра «о детстве героя».

Тема детства основана на воспоминаниях, которым свойственна произвольность и наивная естественность в выражении чувств. В стихотворениях «о детстве героя» художественная рефлексия воспоминания регулирует постоянство образной системы, служащей исходной предпосылкой к герменевтическому «предпониманию» (Х.-Г. Гадамер), которое помогает выявлять первичный художественный «горизонт смыслов», служащий связующей нитью конвенции между автором и читателем.

Так, первое, кроме образности, что входит в этот «горизонт смыслов», – номинация стихотворения. Уже этим «Воспоминание о детстве» И.С. Никитина выдает принадлежность к жанру. При первоначальном прочтении текстовая (структурно-образная) организация удостоверяет, что мотив детства вплетен в ткань стихотворного «воспоминания», присутствует в нем. Отраженная в тексте произведения жанровая «концепция» лирического «я» согласуется с действительностью сменой точек зрения – «на дом», «внутри дома», «из дома» и т.д.

После вводного двуступишия («Однообразно и печально / Шли годы детства моего» [9, 55]) с преобладающей элегической тональностью, начинается собственно стихотворное «воспоминание» с присущими ему атрибутами – образом дома, «околодомовым» и внутридомовым хронотопами: «Я помню дом наш деревянный, / Кусты сирени вкруг него...» [9, 55].

Стихотворение было бы всего лишь лирическим «воспоминанием», если бы не те образы и атрибутированные им качества, которые предпосылают ему семиотическую новизну, обозначенную вегетативным окружением, ассоциативно связанным с темой рождения/детства. Они, эти образы, рассыпаны повсюду, о них с небывалым выпрненным чувством говорит лирический герой:

С каким восторгом я встречал
Час утра¹ летнего порою,
Когда над сонною землею
Восток безоблачный пылал
И золотистыми волнами,
Под дуновеньем ветерка,
Над полосатыми полями
Паров вставали облака!» [9, 55].

Очевидно, восторженному *поднятию* духа вторит *пробуждение* («вставание») космоса и природы:

¹ Во всех текстах курсив мой. – С.Ж.

С какой-то тайною отрадой
Глядел я на лазурь небес,
На даль туманную и лес
С его приветливой прохладой,
На цепь курганов и холмов,
На блеск и тень волнистой нивы...» [9, 55].

Преображение окружающего мира согласуется с внутренним духовным рождением и расширением пространства, обусловленным физическим ростом, которые дарит воспоминание. Состояние возрастания души и натально-вегетативного осмысления, коррелирующихся между собой, вероятно, в совместном гармоническом сочетании вскрывают потаенный в недрах стихотворения психологический параллелизм, который в прошлые времена, видимо, ощущался естественнее. Чтобы понять это, приведем упоминаемое произведение Г.Р. Державина «Стихи на рождение в Севере порфиородного отрока», «задним числом» посвященное появлению на свет будущего императора Александра I. Итак, рождению, ассоциируемому с наступлением весны, придается значение, достойное сакрального акта:²

Родился, – и в ту минуту
Перестал реветь Борей;
Ондохнул, – и зиму люту
Удалил Зефир с полей;
Он возрел, – и солнце красно
Обратилось к весне <...>
Я увидел в восхищеньи
Растворен судеб чертог;
И подумал в изумленье:
«Знать, родился некий бог» [6, 26–27].

Вегетативная семантика величия как возрастания достигает своего апогея в конце произведения, выражаясь гимническими эмфазами: «Возрастай, дитя прекрасно! / Возрастай, наш полубог!» [6, 27]. В этих стихах нетрудно заметить уподобление главного объекта оды античным героям, которые имели такую же полубожественную природу.

Вернемся к «Воспоминанию о детстве» Никитина. Смена радостных мечтательных вдохновений осенними элегическими красками («Зато как скучен я бывал, / Когда сырой туман осенний...» [9, 56]) влечет за собой общую метаморфозу: «верхний» мир, описанный до этого мажорным стилем, сужается до пределов дома, восторг, исторгшийся из души героя, нисходит тоской в глубины «я». В соответствии с этим параллельно сужается хронотоп. Расширение от дома до бескрайних полей в обратном направлении коллапсирует до пределов семейного очага, куда герой с элегической грустью отдаляется от людского шума, примеривая на себе маску анахорета: «В ту пору, *скукою томимый*, / От шума их я уходил / И ночь за книгою любимой, / Забытый всеми проводил...» [9, 56]. Следовательно, в жанровом аспекте стихотворение «о детстве героя» выступает в производной функции от «воспоминания», связанного генетически с элегией. Эта генетическая связь особенно отображается в произведении на уровне заключительного мотива.

Временной пласт осмысления прошлого актуализируется в большей степени, чем пространственный, в следующем стихотворении этого же поэта «Я помню счастливые годы...». Его характерной особенностью является то, что оно представляет собой римейк

² Очевидно, в оде нарочито выпячены элементы, придающие священство рожденному герою, сравниваемому с богом, известные с античных времен.

«Воспоминания о детстве». Узнаваемые строки с образами пробужденной и обновленной природы со специально подчеркнутыми анафорами: «С каким *восторгом* непонятым / Тогда час утра я встречал...»; «С какую *детскою отрадой* / Глядел я на кудрявый лес...» [9, 86] восстанавливают в памяти авторский прецедент, к которому, однако, добавляются новые смысловые горизонты. Вторая половина стихотворения представляет собой элегическую ревизию прошлого с его «ничтожностью прожитых годов» с вкрапленным в нее мотивом «антипамятника»: «Но дни идут, идут бесплодно... / И больно мне, что и теперь...»; «Как весь итог существования, / Я ничего не передам, // И одинокий, без значенья, / Как лишний гость в пиру чужом, / Ничтожной *жертвою забвенья* / Умру в краю моем родном» [9, 87–88].

Элегический конструктор, с одной стороны, возвращает лирическое «я» к экзистенциальной грусти от одиночества – один из программных мотивов жанра, а с другой, даже на уровне контраста с прошлым способствует продлению воспоминания о детстве, реанимируя его романтику. Само по себе использование «римейкового» варианта расширяет границы жанра, организованного как текст в тексте, способствуя пролонгированию мнемонического задания с помощью памяти ранее используемого жанра, а также универсального мотива стихотворного «памятника», репрезентированного в апофатической манере.

В 1858 году, незадолго до смерти Никитина, в стихотворении «Детство веселое, детские грезы...» жанр «о детстве героя» звучит на новом, аутентичном уровне. Поэт избавляется от элегии, теперь его воспоминания инкрустируются сказочными мотивами, характерными для детского сознания, расширяющими художественный хронотоп. Вторая строфа образует единый рефлексивно-тематический комплекс, обусловленный жанровой вставкой видения, оно переносит субъекта речи из внутреннего убранства дома в пространство сказочного леса: «Прогнали сон мой рассказы старушки. / Вот я в лесу у порога *избушки*...» [9, 232]. Лирическое мироотношение в этой структурной части произведения складывается из переживаний, по-детски наивных, вызванных восприятием прочитанными няней сказок: «*Змей подлетает*, огонь рассыпая. / *Замер лес темный*, ни свиста, ни шума, / Смотрят деревья угрюмо, угрюмо! / Сердце мое замирает-дрожит...» [9, 232]. Лирическое «я» здесь трансформируется в лирического героя, который «моделирует <...> всегда некий комплекс представлений о человеке» [4, 5], практически сливается с ним. Мнемоническое восприятие стихотворения усиливается не только с помощью текстовой и контекстуальной рефлексии воспоминания и заключительного рефренового стиха, будто воспроизводящего в памяти колыбельную («Зимняя вьюга шумит и гудит...»), а в большей степени тем, что в финале произведения произносится поминальное слово (реквием) по навсегда ушедшему детству: «*Вечная память*, веселое время! / Грудь мою давит тяжелое бремя...» [9, 56].

Таким образом, воспоминание, являясь жанровым субститутотом «о детстве героя», воспроизводит в нем мотивы элегии, с которым оно связано генетически, тем самым продлевает и задерживает в настоящем мнемоническую рефлексию. Кроме того, вегетативная образность вступает в ассоциативные связи, восстанавливая древние метафорические взаимоотношения с актом рождения [15, 74–77], семантический рудимент которых и присутствует в образах стихотворений «о детстве героя». Растительной образной семантике вторит расширяющийся в вертикальном и горизонтальном направлениях хронотоп, добавляющий свой смысловой оттенок в мироощущение детского стремления к постоянному росту.

Если даже в жанровом стихотворении не обнаруживаются вегетативные образы, то идиллика, обусловленная эмоциональным состоянием лирического «я», погруженного в ранние годы, способствует реализации произведения в нужном художественном ключе, сохраняет однозначную конвенцию между автором и читателем. Без предварительной подготовки, конституируемой, как правило, вводным мотивом «воспоминания» (хотя он и обозначен архетипическим образом «дома родного» во второй строке), образующим, как в

предыдущих примерах, композиционное обрамление, лирический субъект (визионер) хрестоматийного стихотворения «Детство» И.З. Сурикова переносится сразу в ситуацию детских забав: «Вот качусь я в санках / По горе крутой; // Вот свернули санки...» [12, т. 2, 542]. Повествование о детском времяпрепровождении переносится с улицы в «ветхую избу». Описание ее внутреннего убранства, рассказ о членах семьи, их занятиях во время зимних вечеров составляет стройный лирический сюжет стихотворного «воспоминания» и часто примыкающего к нему идиллического концепта. В произведении используются характерные мировоззренческие элементы «мира детства»: сказки, сны (в данном тексте сон представлен жанровой вставкой), языковые клише (уменьшительно-ласкательная лексика: *друзья-мальчишки, солнышко, шубенка* и т.д.), интонационные восклицания; они же и служат в качестве дополнительных средств и атрибутов формирования жанровой матрицы, идентифицирующих стихотворение «о детстве героя». Резюмирующая апология детству звучит в самом конце: «*Весело текли вы, / Детские года! / Вас не омрачали / Горе и беда*» [12, т. 2, 542].

Связь космогенеза с рождением героя, известная с древних времен [15, 77–78], показывается на новом, как это и положено неомифологизму символистов, уровне в творчестве К.Д. Бальмонта. Поддаваясь влиянию солярной мифологии, поэт выстраивает согласованный с нею в аспекте несомой вегетации мирообраз, создает тем самым «новаторский символистский миф о мире и человеке» [10, 66]. В частности, в стихотворении «Детство» Бальмонта новаторским выглядит мифопоэтический эклектизм, сочетающий аллюзию на происхождение вселенной по «велению» слова (иудео-христианская традиция) и сам акт творения, обусловленный космогоническими представлениями (языческий солярный культ и связанный с ним близнечный мифологический комплекс): «*Сразу – Солнце и Луна, / Звезды и цветы. / Вся Вселенная видна, / Нет в ней темноты*» [2]. При этом, что очень важно, концептуальный акт творения/рождения есть результат наивного детского сознания, наполненного радужными впечатлениями, входящими в контекст космического хронотопа – предикациями натального мирообраза.

Описание картины природы в «Детстве» И.А. Бунина перекликается с ее рецепцией в стихотворениях Никитина: растительный мир наполнен светлыми красками от утреннего пробуждения мира, уподобляемого появлению (рождению) на свет ребенка с проникновенным ощущением радости от встречи с новым миром: «*И весело мне было поутру / Бродить по этим солнечным палатам // Повсюду блеск, повсюду яркий свет, / Песок – как шелк...*» [3, т. 1, 177]. Положительное впечатление усиливается от употребления анафор (*повсюду*), звукоповторов (п – с – к – е – л – в), анаграмматически образующих слово «всплеск». Образ Мирового древа тонко подмечен поэтом в изображении сосны, отличающейся мощью и необыкновенным величием, оттого словно поднимающей лирического героя: «...Прильну к сосне корявой»; «*А ствол – гигант, тяжелый, величавый*» [3, т. 1, 177]. Она, как и все окружающее пространство, проникнута световой стихией – признаком «катафатичности» бытия, конвергированного с идиллическим мироотношением.

С несколько другой стороны к вегетативной семантике подходит Н.С. Гумилев в одноименном стихотворении «Детство»: лирический герой признается в дружбе с растениями с самого раннего возраста: «*Я ребенком любил большие, / Медом пахнувшие луга, / Перелески, травы сухие...*» [5, т. 1, 210], намекая тем самым на мнемоническое воспроизведение мифа об Орфее, понимающего язык представителей Флоры и Фауны («*Каждый пыльный куст придорожный / Мне кричал...*» [5, т. 1, 210]). В этой концептуальной установке сочетается программное задание акмеизма по созданию нового Адама и жанровая тема с центральным мирообразом рождения. Вдобавок такой автобиографический подход восходит к древним магическим представлениям о жизни и страданиях («*И я верил, что умру // Не один – с моими друзьями*») культурных растений [13, 225], вложенным впоследствии в христианский жанровый аналог (житие) и отражающим, вероятно, миф о культурном герое. В обоих случаях механизм мнемонизации

заключается в регенерации прецедентных текстов и сюжетов, образов и идей, обусловленных темой роста (вегетации), претерпевающих метаморфозы под воздействием индивидуально-авторского исполнения. На постоянной основе здесь используются идиллический мотив блаженства человека («Сердце билось еще *блаженней...*»), находящегося в окружении «природного» рая, мотив, вплетенный в автобиографический контекст воспоминания, в вегетативную систему образов.

Лирический диптих «Детство» В.И. Нарбута, в состав которого входят стихотворения «Вначале» и «Вербная суббота», наполнен образами из домашнего окружения, которые под воздействием детского взгляда приобретают причудливые очертания вырванных из контекста реалий: бабушка, церковь и т.д. Иногда ритм произведений имитирует колыбельную песню с присущими ей звукоповторами, создающими в свою очередь поле мнемонического круговорота смысла («Все мы родом из детства» А. Экзюпери): «*Махнатые махнули махаоны / и ситчиком перемахнули чрез...*» [8, 229]; «*И черногузово гнездо на дубе*» [8, 230]; «*Но, оскомину искомав...*»; «*месяц, мешковата...*» [8, 231]. Взгляд лирического «я» задерживается на образах сада, дома, которые предстают в сказочной ауре, отражающей симптоматичное состояние детской психики: «*Ликуя, молния на деревянный / отцовский домик возложила нимб*» [8, 230]. При этом, очевидно, что преобладающее значение имеют образы, обусловленные вегетативной семантикой, а также связанные с ней архетипы: «*Чего в бурьян...*»; «*яблоко...*»; «*Вербой скользкой...*» [8, 230]. Создается впечатление, что стихотворения представляют собой хаотичный и неразмеченный, свойственный для неуравновешенного эмоционального восприятия мира ребенком поток образов, погруженных в воспоминание.

Отметим, что в первом стихотворении «Вначале» воспроизводится народный миф о рождении, все им пронизано, включая образную систему: «аист», «плод», «душенька», «голое дитятя-индюша». На лирическое «я», воспевающее свое появление на свет, как бы накатывает череда хаотичных образов, представляющих такую же разрозненную цепь событий, однако слитых в единый поток метаморфоз: «*Вернулась, душенька и восвосях / пупырышками тело поросло, / и ухо перелило бреды пасек / в кота мурлыкающее мурло...*» [8, 229]. При всей такой образной неразберихе, рождение все же сакрализуется, освящаясь «сверху»: «*Ликуя, молния на деревянный / отцовский домик возложила нимб*» [8, 230], обрастает вегетативными деталями: «*Завязан плод был...*»; «*И черногузово гнездо на дубе*» [8, 230], вызывающими дополнительные ассоциации с процессом эмбрионального созревания. Сам канун Пасхи обретает в данном контексте символический смысл вечного и непреходящего рождения во втором стихотворении «Вербная суббота». В нем растительная семантика и ее окружение: образ дома, матери, школы – все интегрируется в единое смысловое поле, сконцентрированное вокруг натальной темы: «*Вербой скользкой...*»; «*да звезду клочет луна-курчонок, / вылупившийся из скорлупы*»; «*Как у матери в страданьях...*» [8, 230].

Таким образом, при всей разнице репрезентированных вариантов стихотворного жанра «о детстве героя» можно говорить об определенном постоянстве использования атрибутов. Во-первых, мнемоническая структура произведения определяется константным местонахождением в структуре стихотворного «воспоминания», являющегося, по сути, тематическим каркасом стихотворения, сочетающимся со связанными с ней мнемонически автобиографией, идиллическим и элегическим мотивами. Образная система по преимуществу состоит из комплекса вегетативных образов, вместе с яркими красками и стихией света несущая семантику рождения и ассоциирующиеся с ней концепты роста, увеличения. Соответствует этому представлению бурного роста (пробуждения, появления, обновления) расширяющийся хронотоп. Отдельно необходимо отметить, что звуковые повторы, рефрены и анафоры, часто используемые поэтикой жанра «о детстве героя», также совместно с другими фонометрическими единицами, вероятно, имитируют колыбельно-маятниковый (поступательно-реверсивный) ритм, напоминающий толчки ребенка в материнском лоне (?), что, однако, требует дополнительного изучения.

Итак, в распоряжении жанрового стихотворения «о детстве героя» имеется несколько показательных атрибутов, конституирующих мнемоническую структуру и соответствующее жанровой теме и статусу лирического субъекта представление о рождающемся и растущем окружающем мире, выраженное с помощью вегетативной образной системы, в целом делающих его поэтику узнаваемой.

1. Бабук А.В. Феноменология детства в поэзии английских романтиков // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. 2017. № 1. С. 45–50.
2. Бальмонт К.Д. Детство // «Культура.РФ». URL: <https://www.culture.ru/poems/31745/detstvo?ysclid=liohlicgxp705329265> (дата обращения: 12.05.2023).
3. Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. Стихотворения, 1888–1952. М., 1987.
4. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.
5. Гумилев Н.С. Соч.: в 3 т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы. М., 1991.
6. Державин Г.Р. Сочинения. М., 1985.
7. Мид М. Культура и мир детства. Избранные произведения. М., 1988.
8. Нарбут В.И. Стихотворения. М., 1990.
9. Никитин И.С. Стихотворения. Дневник семинариста. Воронеж, 1985.
10. Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 2008.
11. Розанов В.И. Семейный вопрос в России: в 2 т. СПб.; М., 1903.
12. Русская поэзия XIX века. Т. 2. // Библиотека всемирной литературы. Серия 2. Т. 106. М., 1974.
13. Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.
14. Филипповский Г.Ю. Две концепции детства в европейской и русской поэзии XVIII–XIX в. // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 3(22), С. 8–17.
15. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Б.П. Иванюк
V.P. Ivanjuk

**ЕВРОПЕЙСКИЕ СТИХОТВОРНЫЕ ЖАНРЫ ПЕСЕННОГО
ПРОИСХОЖДЕНИЯ: АБАД, АЛЬБА, БАЛЛАТА, БЕРЖЕРЕТТА,
ВИЛЛАНЕЛЬ, ВИЛЬЯНСИКО, ВИРЕЛЭ, КАНТИЛЕНА, КАНЦОНА,
ЛЕТРИЛЬЯ, ПАРФЕНИЙ, РОМАНС, СЕРЕНАДА, ТЕНСОНА
(СЛОВАРНЫЙ ФОРМАТ)**

**EUROPEAN POETIC GENRES OF SONG ORIGIN: ABAD, ALBA,
BALLATA, BERGERETTE, VILLANELLE, VILLANCICO, VIRELLE,
CANTILENA, CANZONE, LETRILLA, PARTHENIUS, ROMANCE,
SERENADE, TENSONA (DICTIONARY FORMAT)**

Публикация объединяет ряд словарных статей, представляющих европейские жанровые формы песенного происхождения. В каждой статье дается определение жанра, излагается его история и распространение, определяется его тематический диапазон, характеризуется поэтика (композиция, метрика, строфика). Внимание уделено национальным модификациям жанра, его стилевым вариантам, а также фактам его скрещивания с другими жанровыми мотивами и формами. Привлекается широкий стихотворный материал европейского региона, включая отечественную поэзию.

Ключевые слова: жанр, абад, альба, вилланель, вильянсико, вирелэ, канцона, летрилья, парфений, романс, серенада, тенсона.

The publication combines a number of dictionary entries representing European genre forms of song origin. Each article defines the genre, describes its history and distribution, defines its thematic range, and characterizes poetics (composition, metrics, stanzas). Attention is paid to the national modifications of the genre, its stylistic variants, as well as the facts of its crossing with other genre motifs and forms. A wide range of poetic material from the European region, including domestic poetry, is involved.

Key words: genre, abad, alba, villanelle, villancico, virelle, cantilena, canzone, letrilla, parthenius, romance, serenade, tensona.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-58-3-30-44

АБА'Д или ОБА'Д (франц. aubade, исп. alborada – утренняя песня, нем. tagelied – дневная песня) – лирический жанр, «утренняя песня».

Европейский А. первоначально существовал как зачин старопровансальской альбы (и в этой роли сохранялся), впоследствии же оформился в самостоятельную жанровую песенную форму с более разнообразным тематическим разрешением. Основной мотив А. – жизненное обновление, что объясняет его частую связь с изображением весеннего пробуждения природы (реверди), аккомпанирующего возрождению любовных переживаний («Нежным ветерка дыханьем» старопровансальского трубадура XII в. Арнаута де Марейля; «Скорей проснись, желанный...» Дитмара фон Айста, Германия, XII в.; «Я за полночь слышу, как тянет прохладной травой...» швейцарского поэта XIV–XV вв. Освальда фон

Волькенштейна; «Майская утренняя песня» Дж. Мильтона, Англия, XVI; шутивная «Песня. *Воспрянь от сна, моя краса!*» У. Давенанта, Англия, XVII; «Утренняя песня» Й. Ван Брукхейзена, Нидерланды, XVII–XVIII; «Утренняя песня» С. Гесснера, Швейцария, XVIII); «Рассвет. *Только луч первый дня...*» Д. Ознобишина.

Вполне характерными для А. жанровые мотивы или стилистика гимна («Утренняя песня» Н. Заболоцкого, «Утренняя песня» С. Платт, США, XX), элегии («Утренняя песнь» Ш.Л. де Лилля, Франция, XIX; «Утренняя песня» Е. Бачурина). Современный А. разрабатывает и неканонические мотивы, к примеру, урбанистические в жанровом трагедии Т. Шаова «Утренняя песнь города».

Встречаются факты объединения А. в книгу («Утренние песни» Р. Тагора, Индия, XIX–XX) или в цикл («Утренние песни» Ю. Балтрушайтиса), нередко в соседстве с другими жанрами («Утренняя песня Сенлина» и его временной двойник – серена («Вечерняя песня Сенлина» американского поэта XIX–XX вв. К.П. Айкена), а также использования А. в роли стихотворной вставки («Утренняя песнь джунглей» во «Второй книге джунглей» Р. Киплинга, Англия, XIX–XX).

А'ЛББА (старопрованс. *alba* – рассвет) – жанр средневековой куртуазной лирики, песня влюбленных при утреннем расставании.

Созданная и культивированная старопровансальскими трубадурами (Гираут де Борнейль и др.) не без влияния арабской поэзии VII–IX вв., А. распространилась во многих странах Западной Европы, приспособившись к различным национальным песенным традициям.

Композиция А. сохранила генетическую память об антифонном пении. Она основана на попеременном обмене песенными строфами между традиционными персонажами свидания – рыцарем и его дамой – под музыкальный аккомпанемент (к примеру, *wechsel* – вариация немецкого утреннего миннезанга – «Неужто ночь прошла...» Г. фон Морунгена, XI–XII). Существуют и монологические – мужские («Стереги, приятель молодой...» Пейре Карденалья, XIII) и женские («Песня. *Мне ничего противней нет...*» Г. Брюле, XII–XIII) – образцы этого жанра; нередко в любовный диалог вмешивается голос третьего лица, чаще всего, охранителя свидания (например, стража в «утренней песне» О. фон Волькенштейна «Я за полночь слышу, как тянет прохладной травой...»), или вводится описание драматической сценки (композиционное кольцо, обрамляющее монолог возлюбленной в А. неизвестного трубадура XII в. «Боярышник листвою в саду поник...»).

Для А., развивающейся в контексте нормативной поэтики средневековья, характерны жанровые повторы – места действия (замок, парк), мотивов (наступление нового дня, вестником которого обычно были или друг-конфидент, или слуга, или сигнальный рожок башенного стража; вынужденная разлука, сопровождаемая сетованиями влюбленных на обстоятельность), композиционно-речевых фигур (например, рефрен, в роли которого могло употребляться слово «альба») и т.д. Однако нередки и авторские вариации жанра: в А. Гираута де Борнейля (XII) «Молю тебя, всесильный, светлый бог...» после молитвенного зачина следует диалог между рыцарем и его другом, в «альбе на новый лад» «Вместо нежного привета» провансальца Ук де ла Бакалария (XIII) лирический герой – в ожидании рассветного свидания с возлюбленной; в анонимном французском *aubade* (абад) «Песнь о заре» (XIII) о тайном свидании рыцаря с дамой узнаем из диалога между его конфидентом и стражем, в «утренней песне» немецкого поэта Д. фон Айста (XII) «Спишь ли, мой друг ясноокий?» любовники просыпаются от пения птички, а в *tagelied* (немецком аналоге А.) его соотечественника В. фон Эшенбаха (XII–XIII) «Вот сквозь облака сверкнули на Востоке...» в диалог влюбленных вмешивается страж, в миннезанге Гуго фон Монтфорта (XIV–XV) «Который час? Не близок ли рассвет?...» – диалог между лирическим героем и стражником приобретает религиозный характер.

Обусловленная куртуазным этикетом, А. не имела в лирике Нового времени особого значения. Однако определяющая жанровую тему А. драматическая коллизия прерванной

тайной любовной встречи неоднократно варьируется в мировой литературе, и прежде всего, конечно, в драматургии (например, ситуация рассветного прощания главных персонажей трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта», Софьи и Молчалина из комедии А. Грибоедова «Горе от ума», Изоры и Алискана из драмы А. Блока «Роза и крест»). Подобные мнемонические намеки относятся, по сути, к явлениям жанровой аллюзии. Типичность воспроизводимой в А. ситуации, ее повторяемость в литературе позволяют раздвинуть пространственно-временные границы ее происхождения. Так, О.М. Фрейденберг диагностирует сцены прощания влюбленных в «Амфитрионе» и «Куркулионе» римского комедиографа III–II в. до н.э. Плавта как А. Сходная сцена рассветного расставания описана задолго до старопровансальской А. и в скальдической «Саге о Халльфреде».

Известны примеры пародирования А., например, в жанре майстерзанга, травестирующего эту популярную у средневековых миннезингеров форму («Утренние песни» В. фон Эшенбаха, «деревенский миннезанг» «Зальцбургского монаха» «Полежать в полдень сладко тем...»), в ироническом моностихе В. Вишневского «Желанная моя, скорей бы утро!...». В поэзии XX в. А., в основном, воспроизводит «память жанра» («Альба. Прохладная, словно бледные, влажные лепестки ландыша...» Э. Паунда, США, XIX–XX; «Альба. Ночь устала кружиться...» Х.Р. Хименеса, Испания, XIX–XX) или используется как жанровая форма с иной тематической мотивацией, к примеру, предсмертное прощание с возлюбленной в цикле «Две утренние песни (Альбы)» украинского поэта XIX–XX вв. В. Герасимюка.

БАЛЛАТА (итал. ballata, от ballare «танцевать») – итальянский музыкально-поэтический жанр.

Происходит от народной танцевальной песни, формируется под влиянием французской поэзии трубадуров и труверов. Основная история Б. измеряется XIII – началом XV века, особое развитие получила в XIV в., в музыке *Arts nova* (Ф. Ландини, сочинявшим и тексты, и др.) наряду с такими светскими – итальянскими и французскими – жанрами, как мадригал, рондо, баллада, а также вирелэ, повлиявшим на его строфическую композицию. Б. будет подражать испанский жанр вильянеско.

Типовая композиция Б. состоит из нескольких (до 3-х), обрамленных рефреном, трехчастных строф: *riedi I* (итал. – шаг, пешком) + *riedi II* + *volta* (итал. – раз). При этом обычно соблюдается равностишие (от 1 до 4 строк, чаще – 2) во всех структурных компонентах Б., а также равносложие (от 7 до 11 слогов) в симметричных стихах, с одной стороны, двух *riedi*, а с другой, – в *volta* и рефренах (итал. *ripresa*). Стихи не повторялись, но два *riedi* исполнялись под одну, а *volta* и *ripresa* (обе) – под другую мелодию, с XIV в. преимущественно многоголосную. Возможны как отклонения от композиционной схемы Б. (например, отсутствие финального рефрена), так и неоднократное использование ее формы для создания единого произведения. Нередко Б. встраивалась в литературный текст, как, например, «Баллата, ты любви отыщешь бога...», соседствующая с канцонами и сонетами в «Новой жизни» Данте Алигьери, или Б., завершающие ежедневные посиделки в «Декамероне» Дж. Боккаччо.

Тематический и стилевой диапазон Б. меняется в контексте идеологических и художественных приоритетов эпохи: средневековые – нравоучительная «Весьма достоин порицания...» Бонаджунты Орбиччани (Италия, XIII), куртуазные «Я вижу свет, что духов полн Амора...», «Маленькая баллата. *Зане, баллата, я не чаю боле...*» (обращенная к баллате просьба высказать свои чувства возлюбленной) Г. Кавальканти (Италия, XIII); ренессансные «Баллата о розах» (о весне и молодости), «Добро пожаловать, май» (подражание народным «майским песням») А. Полициано (Италия, XV).

Сочинялись музыкальные Б. на стихи Г. Гвиницелли, Г. Кавальканти, Л. Медичи, А. Полициано и др. Многие тексты были анонимными (музыкальная рукописная антология

XIV в., получившая название «Кодекс Росси» по имени ее итальянского хранителя XIX в. Дж.Ф. де Росси).

В дальнейшем встречаются одинокие обращения к литературной Б., в частности, соотечественников жанра Дж. Кардуччи (XIX) и Г. Д'Аннунцио (XIX–XX), в русской поэзии – Елены Грислис (цикл «Романтические баллады»).

БЕРЖЕРЕТТА (франц. *bergerette* – «маленькая пастушка») – разновидность пасторали, французская лирическая песня на пастушескую тему.

Происходит из однострофной, XV в., одноименной песенки, родственной старофранцузским виреле и ронделю. Сформировалась и стала популярной в галантном XVIII в. как жанрово-строфическая форма рококо (Ш.Р. Дюфрени, Ж.-Б. Грекур, XVII–XVIII, Ш.-П. Колардо, С. Марешаль, XVIII, и др.). Исполнялась на мелодию менуэта и др. модных в эпоху Людовика XV сценических танцев.

В отечественной лирике стилизованные Б. представлены сборником Ф. Сологуба «Свирель. Русские бержереты», созданным под влиянием французской (*poésies légères*) и отечественной «легкой поэзии». Одиночные образцы жанра встречаются и в современной поэзии, к примеру, «Голубушка: бержеретта», «Нинетта и пастушок» русской поэтессы Алины Диём (Франция).

ВИЛЛАНЕЛЬ, *ВИЛЛАНЕЛЛА* (франц. *villanelle*, итал. *villanella* – сельская песня – от лат. *villa* – ферма) – жанрово-строфическая форма европейской поэзии.

Происходит из средневековой народной (неаполитанской) любовной песни, культивируется в итальянской светской музыке, структурируется как литературная форма во французской поэзии Возрождения (к примеру, «Апрель» участника «Плеяды» Р. Белло, XVI; «Вилланель. *Я вами был забыт мгновенно...*» Ф. Депорта, XVI–XVII), становится популярной в салонной поэзии барокко («Нету горлинки моей...» Ж. Пассера, Франция, XVI–XVII). Используется форма В. и в дальнейшем, и не только в традиционном (любовном) тематическом наполнении: «Вилланель. *В лазури трепетно-румяной...*» Ш. Леконт де Лиля (Франция, XIX), «Вечерняя песенка», «Дьявольская вилланель» М. Роллины (Франция, XIX–XX), антологическая В. «Феокрит (вилланель)» О. Уайльда (Англия, XIX), персонажная (Стивена Дедалуса) В. «Ты не устала в знойных лучах...» (из романа «Портрет художника в юности») ирландского модерниста XIX–XX вв. Д. Джойса; «Не скажет время ничего, но я предупредил...» У.Х. Одена, США, XX; «В благоую ночь уйти не торопись...» (накануне смерти отца) Д. Томаса, Англия, XX; «Вилланелла сливного бачка» С. Варади, Венгрия, XX; «Дом на холме» Э.А. Робертсона, модернистская «Вилланелла: психологический час» Э. Паунда (США, XIX–XX); визионерское «Пробуждение. *Проснувшись в сон, я мыслил в этом сне...*» Т. Рётке, «Любовная песня безумной девочки» С. Плат, «Один навык» Э. Бишоп (США, XX); «Виланель. *Забытых гуслей звуки...*» Э. Акулина (Белоруссия, XX–XXI); «Первая Валериева строфа», «Вилланель № 194 Мария» русского футуриста Божидара, «Виланелла. *Я дома тут. А то, что тесен Дом, – претензии никак не мне, а Богу...*» В. Бетаки, «Ключ (Вилланель-вариация на тему из Зинаиды Гиппиус)» и др. Г. Казакевича, «Капризница: вилланель. *Твой черный бантик в волосах...*», «Мартовская вилланель» современной русской поэтессы Алины Диём.

Состоит из нескольких терцетов (каноническое количество – пять) и одного катрена или шести терцетов и завершающего стиха. Писалась на две рифмы, схема рифмовки: A1 b A2 + a b A1 + a b A2 + ... a b A1 A2 (A1 и A2 – повторяющиеся строки). Первый стих первого терцета повторяется в конце четных терцетов, третий стих первого терцета повторяется в конце нечетных терцетов. Возможны и иные композиционные варианты В. Преимущественный стихотворный размер В. – триметр или тетраметр (XIX в.), пентаметр (XX в.).

В русской поэзии встречаются как «правильные» («Виланэль» В. Брюсова, «Приют очарованья. Вилланела» В. Хамидуллиной, «Мы с Богом за одним столом сидели...» Елены Долгих, «О, чудно-милое создание!» Ларисы Ищенко), так и «неправильные» В. («В старом Париже» В. Брюсова, «Лепечет ум невинные слова...» Н. Абельской). Большой редкостью является цикл В. («Струится, серебрится даль... Вилланеллы» Елены Грислис).

ВИЛЬЯНСИ'КО (исп. villancico от villa – деревня) – испанский музыкально-поэтический жанр.

Происходит из народной танцевальной песни, культивируется и становится популярной в ренессансной вокальной поэзии XV–XVI вв. (многоголосная или сольная под аккомпанемент струнной виуэлы). Литературная форма В. представляет собой цепочку строф (коплас) с обязательным рефреном (торнадо). Анонимные В. представлены в «Дворцовом песеннике» XVI в., авторские – в сборнике «Глоссы, вильянсико» П. Падильи (Испания, XVI) и др. Использовалась и как вставка в музыкальной драме (Х. Энсина, XVI) и в драматургии (комедии Б.Т. Нааро, Ж. Висенте). Позднее многотемная В. развивается как народная рождественская песня и распространяется в Латинской Америке и Мексике (Хуана Инеса де ла Крус, XVI).

Близкими В. по происхождению и структуре жанрами являются португальская и испанская редондилля, старофранцузская вирелэ и итальянская баллата.

ВИРЕЛЭ(Е)' (франц. virelai, от старофранц. vireli – припев, рефрен, от *vireg* – кружить) – жанрово-строфическая песенная форма в старофранцузской поэзии.

Основная версия происхождения – из народной танцевально-хоровой песни – однострофной (аабааб), обрамленной припевом; стихотворный размер не регламентирован, но чаще всего короткие стихи чередовались с длинными.

В частности, возможна генетическая связь с амебейной композицией весенних хороводов с участием юношей и девушек: три терцета AbA (ранний вид В. с укороченным средним стихом) парировались лэ – тремя терцетами AAb (строчными буквами обозначены укороченные стихи). Вероятно и участие в зарождении В. таких строфических форм арабо-испанской поэзии, как мувашшах («опоясанный») – песня из рифмованных куплетов и припевов-рефренов, рифмующихся с куплетами: «Свет солнца скрыла влас бахромы; Ланиту оголи...» еврейского поэта Андалузии Й. Галеви, Испания, XI–XII) и заджалъ («мелодия» – андалузская средневековая строфическая песня преимущественно на любовную тематику: «Мои глаза видели» Х. дель Энсины, Испания, XV–XVI). Общая игровая установка позднесредневековых поэтов на создание новых рифменных и строфических композиций, обусловленная самосознанием поэзии и постепенным отделением ее от музыки, порождает такие родственные или производные от В. жанровые формы западноевропейской музыкальной поэзии, как французская бержеретта, итальянская баллата, испанская вильянсико.

В. окончательно сложился в XIII в. в устном творчестве северофранцузских труверов, культивируется во французской музыкальной поэзии XIV–XV вв. (Г. Машо, Э. Дешан, Ж. Фруассар, Кристина Пизанская) наряду с рондо, которое по одной из версий является производным В., *балладой* и «королевской песней» («chant royal»). Не случайно многие из современных В. жанров соседствуют в метапроизведении, как, к примеру, в поэме Г. Машо «Лекарство фортуны».

Как твердая форма В. состоял из трех на две рифмы терцетов, последние, укороченные стихи которых рифмовались между собой (AAb AAb ...), по сути, переняв строфическую форму лэ; кроме того, первые два стиха периодически повторялись в роли рефренного припева, и обязательно в конце произведения, образуя тем самым композиционное кольцо. Эта структурная схема варьировалась, нередко под воздействием музыкального задания: менялось количество терцетов, они соединялись в секстеты (AAbAAb); возможны и разнообразие рифм в длинных стихах, и «зеркальный» порядок

следования начальных и финальных стихов, и переменный объем рефренов (обычно от одного до четырех стихов) и т.д.

Актуальная история В., обусловленная куртуазной культурой (сборник Г. Машо «Хвала дамам»), по сути, прерывается критикой жанровой системы средневековой французской «Плеядой», в особенности, Ж. Дю Белле. хотя встречается у П. Ронсара («К боярышнику», написанное авторской, т. наз. «ронсаровой строфой»). Тем не менее «память жанра» сохраняется, в основном, в свободном подражании форме для решения разнообразных тематических и стилистических задач, нередко далеких от старофранцузских образцов: «Конь и всадник» Г. Надо (Франция, XIX); агитационные песни А. Бестужева и К. Рылеева «Ты скажи, говори...», «Ах, где те острова...», эпиграф к I-й главе «Пиковой дамы» А. Пушкина «А в ненастные дни...», изоритмичный названным стихотворениям А. Бестужева и К. Рылеева, «Я голоса ее не слышал» И. Северянина, «Волна» и «Потери» А. Жданова, «Разгульные вирелэ» К. Григорьева, «Виреле (песня рабочих людей)» В. Бетаки (с эпиграфом из «Пиковой дамы» А. Пушкина), «Старушка и Амур: вирелэ» современной русской поэтессы Франции Алины Дием, «Воспоминания» украинского поэта XIX–XX вв. М. Вороного.

КАНТИЛЕ'НА (итал. cantilena от лат. cantilena – пение) – средневековый лиро-эпический жанр западноевропейской поэзии, песенное повествование о каком-либо значительном событии национальной или религиозной истории и его участниках.

Ее музыкальным источником была вокальная (одноголосная или многоголосная) К. с характерной для нее певческой манерой исполнения *legato* и обязательным для многих средневековых жанровых форм песенного типа инструментальным сопровождением (*альба*, *виреле*, *тенсона* и др.). Сочинялись К. как известными литераторами (латинская «Кантилена на смерть Конрада II» Випона Бургундского, XI), так и безымянными (народная итальянская «Беллунская кантилена» – о разрушении города Кастельдардо жителями Беллуны в конце XII в., «Песнь о войте краковском Альберте» – о бунте горожан против Краковского князя Владислава Локетка, XIV в.).

Наиболее распространенной модификацией жанра – дружинная К., оказавшая влияние на формирование *жесты*: латинский «Стих о битве при Фонтанете» королевского воина Ангильберта, IX; латинская «Песнь об Оттонах» (из антологии «Кембриджские песни», XI) – о победе немецкого короля Оттона I над венграми в X в.). В контексте складывающейся традиции клерикальной поэзии разрабатывались и агиографические К., первой и наиболее знаменитой из которых является старофранцузская анонимная «Секвенция о св. Евлалии» (IX), посвященная христианской мученице из Барселоны и написанная под влиянием гимна св. Евлалии Меридской из книги о христианских первоучениках латинского поэта IV–V вв. Пруденция «О венцах» («Peristephanon»).

Широкое хождение К. в романском Средневековье обеспечивало творчество бродячих певцов (жонглеров и др.). По мнению некоторых ученых, из К. формируется героический эпос.

В дальнейшем встречаются одиночные обращения к жанру: эротические К. в составе книги «Las Egóticas» Э.М. де Вильегаса (Испания, XVI–XVII), сборник «Кантилены» Ж. Мореса (Франция, XIX–XX), сборник «Замороженные кантилены» Б. Виана (Франция, XX), «Карпатская кантилена» украинской поэтессы XX в. Л. Забашты).

КАНЦО'НА, *КАНСО'НА* (итал. canzone, прованс. cansos – песня) – жанрово-строфическая форма европейской песенной лирики.

Формируется в лирике средневековых трубадуров, распространяется в старопровансальской поэзии (Бернарт де Вентадорн, Джауфре Рюдель, XII; Бертран де Борн, Пейре Видал, XII–XIII), в итальянской (Данте, предложивший в «Народном красноречии» теорию К., XIII–XIV; Г. Гвиницелли, Дж. Боккаччо, XIV; М. Боярдо, XV; В. Филикайи, XVII–XVIII), в испанской (Х. Боскан-И-Альмогавер, XVI; Л. Гонгора, XVI–

XVII), в романских литературах вообще. Особое значение для развития этого жанра имела «Книга песен» («Канцоньере») Ф. Петрарки, в составе которой наряду с сонетами, мадригалами и балладами – 29 К. (Италия, XIV). Именную известность («giustiniane») получили изысканные К. итальянского поэта XIV–XV вв. Л. Джустиниана. О популярности жанра свидетельствуют многочисленные сборники К., например, испанские XV в. «Кансьонеро Баэны» (составитель Х.А. Баэна), «Кансьонеро Стуньи» и «Всеобщий кансьонеро». Стилизованные К. создают Б. Балашши (Венгрия, XVI), А.В. Шлегель (Германия, XVIII–XIX), И. Цедлиц (Австрия, XVIII–XIX); В. Брюсов, М. Кузмин, И. Северянин, Вяч. Иванов (подражания Ф. Петрарке), А. Туфанов, Е. Долгих.

Композиция К. генетически связана с народным хороводом, а именно с движением его участников (полукруг, возвращение, полный круг). Общий объем классической К. – 5–7 многостихных строф (коблас), кроме заключительной, укороченной (торнадо), содержащей в себе посвяжительное обращение к адресату, к примеру, к другу или даме, нередко под условным именем (сеньяль), к примеру, К. провансальских поэтов XII–XIII вв. «Знаю, как любовь страшна...» Пейре Раймона, «Гну я слово и строгаю...» Арнаута Даниэля, «Эн Драгоман, да будь я на коне...» Пейре Видаля, «Дама мне уйти велит...» Бертраана де Борна.

Каждая строфа складывается из двух частей – исходной (итал. fronte – лоб), которая в свою очередь разделяется на два «шага» (итал. piedi), и нисходящей (итал. coda – хвост), более длинной, чем предыдущая. Причем, все строфы характеризуются одинаковой структурой: изометризм, урегулированным чередованием длинных и коротких стихов и типом рифмовки (иногда сквозной).

Однако в целом строфический репертуар К. неоднороден. К примеру, К. «Мне в пору долгих майских дней...» провансальского трубадура XII в. Джауфре Рюделя сложена из 7 семистихий со сквозной рифмовкой и торнадо-терцетом; К. «О бог любви, ты видишь, эта дама...» Данте Алигьери, входящая в цикл «Каменные канцоны», состоит из 1 катрена и 12 пятистихий со сквозной и тавтологической рифмой и торнадо-дистихом; «Италия моя, твоих страданий...» Ф. Петрарки представляет собой композицию из двух катренов, семи дечим и торнадо-дечимы с соблюдением сквозного чередования комматических (укороченных) стихов; «Канцона» Л. Гонгоры – модифицированная нона; «Последняя песнь Сафо» Дж. Леопарди – четырехстрочная по 18 белых стихов (11- и 7-сложных) с рифмовкой последних двух (Италия, XVIII–XIX); «Канцона 2. Сестина» украинского поэта XIX–XX в. В. Самийленка написана нерифмованным секстетом, четырехстрочная «Канцона» В. Бетаки – рифмованным секстетом, «Я жил свободно, двигаясь по краю...» Е. Долгих включает две 11-стишные строфы с симметричной рифмовкой и торнадо-дистих и т.д. Помимо развернутых, разрабатываются и простые К.: однострочная «Пусть не подает мне Милость знака...» Г. Кавальканти (Италия, XIII); цикл «Канцоны» («Словно ветер страны счастливой...», «Об Адонисе с лунной красотой...»), а также другие К. – одиночные и цикличные – Н. Гумилева написаны катреном. Причастность подобных (упрощенных) «К.» этой жанровой форме обеспечивается, по сути, лишь авторским указанием в названии произведений, впрочем, оправданным принятым в европейской поэтической практике широким пониманием К. как строфической песни вообще («Canzone» И. Анненского, состоящая из 3 катренов).

Небольшие (5- или 7-сложные) К., простые в композиционном и тематическом плане (песенки), получили название канцонетты, происхождение которой связывают также с вилланелой или отождествляют с ней («Мадонна, со мной случается...» Якопо де Лентини, «La Partenza» («Мой отъезд. Песня» в пер. И. Крылова или «Стихи. Подражание итальянским» в пер. И. Богдановича) П. Метастазии (Италия, XVIII), «Canzonet» О. Уайльда (Англия, XIX), «Канцонетта. Огни за стеклами вагона...» В. Бетаки.

Преобладающая жанровая тема К. – куртуазная (в отличие от шаловливой пастурели) любовь (fin amor), к примеру, «В час, когда разлив потока...» Джауфре Рюделя; «Ненастью наступил черед...» старофранцузского жонглера XII в. К. Серкамона; из итальянских поэтов XIII в.: «Если бы моей донне понравилось...» Пьетро Морвелли, «Цвет красоты и всякого

блага...» Лото ди сер Дато, «Я тверд в моих помыслах...» Пуччандоне, «Донна, я изнемогаю и не знаю, какая надежда...», «Сначала я испытал боль...» Якопо Де Лентини, «Радость и благо невозможны без утешения...» Бонаджунта Орбиччани, «Меня просила госпожа поведать...» и «Я не гадал, что в сердце столько стона...» Гвидо Кавальканти. Однако уже в раннем периоде встречаются пародийно-шутливая («Ну вот! Свободу я обрел...» провансальского поэта XII–XIII вв. Пейре Карденаля), у итальянских поэтов XIII в. – комическая («Роза свежая, благоуханная, появляющаяся ближе к лету...» в форме диалога юноши и девушки на темы *fol amor*, т.е. чувственной любви) Чело д'Алькамо) и антикуртуазная («Как рыба на крючке...» Леонардо Гуалакке, написанная в ответ на любовную канцону Галетто «Я думал, увы, что я подобен тому...»). Пример К.-палинодии (здесь: отказ от куртуазного периода жизни и творчества после принятия монашеского обета) «Теперь станет ясно, смогу ли я петь...» Гвиттоне д'Ареццо (Италия, XIII).

Разрабатывались и другие тематические мотивы, что обусловило ее жанровые вариации. Например, весенний зачин, заимствованный из реверди, в К. «В час, когда разлив потока...» Джауфре Рюделя; бестиарийные мотивы в стихотворении Ингельфреди «Послушайте же, что со мной случилось...», Италия, XIII; политические наставления в К. «Величайшие бароны и едва ли не короли...» Гвиттоне д'Ареццо; «Настало время горевать...» (о былой славе и величии Флоренции) и «О, милая земля Ареццо...», инвектива «Люди докучливые и ничтожные...» (против горожан при прощании с городом) Гвиттоне д'Ареццо; жалоба «Поскольку столь постыдно...» Карнино Гиберти, Италия, XIII; нравственный плач в «Сильнейшей печали» и нравственное поучение в «Серьезной опасности подобает сильное лекарство...» Пануччо даль Баньо, Италия, XIII; входящий в «Канцоньере» Ф. Петрарки раздел «На смерть мадонны Лауры»; «Героические канцоны» Г. К'ябреры являются одами, Италия, XVI–XVII; «Жалобная, но пророческая мольба из глубин могильной ямы или же узилища, в которое я свергнут» Т. Кампанеллы использует *псалом* «Господи боже спасения моего...», Италия, XVI–XVII; «Консальво» Дж. Леопарди представляет собой конже – вариацию валеты; «Канцона вторая. Храм твой, господи, в небесах...» Н. Гумилева не лишена жанровых признаков религиозной молитвы.

Из К. в дальнейшем произойдет множество песенных жанров, в частности, вирелэ и рондо.

ЛЕТРИЛЬЯ (лат. *letrila*) – жанр испано- и португалоязычной поэзии, стихотворение, написанное песенной строфой.

Как фольклорный по своему происхождению жанр, использует различные композиционные фигуры народной песни (припев, *рефрен* и др.) и достаточно разнообразна в своих метрических и строфических вариациях. Однако наиболее характерной ее формой является вильянсико (*vilancico*) – строфа, состоящая из короткого (до 3-х стихов) запева и редондиллы (*redondillas*) – катрена из 8- или 6-сложных (или 8-ми и укороченных) хорейских стихов с преимущественно охватным (авва) или перекрестным (авав) типом рифмовки. В тематическом плане Л. не ограничена (преимущественно сатирические и лирические). Ориентирована на музыкально-вокальное и танцевальное исполнение.

К этому жанру обращались испанские поэты XVI–XVII вв. П. Падилья (цикл «Летрильи»), Л. де Вега (комедия «Самое невозможное»), Л. Гонгора («Фортуна. *Фортуна дары раздает как придется...*», «Был бы я обут, одет», «Куль я видел у менялы...», «Каждый хочет вас обчесть...», «Мысль моя, дерзанья плод...»), Ф. Кеведо («*Letrilla satirica. Золотой мой! Драгоценный!*» с рефреном «Дивной мощью наделен Дон Дублон», «Бурлескная летрилья. *Посетив разок Мадрид...*»); Т. Готье («Летрилья. *Дитя, к чему наряд неожиданный...*») (Франция, XIX).

ПАРФЕНИЙ – «девичья песня».

Спартанцы называли парфениями (греч. «девой рожденный», «отпрыски незамужних женщин») социальных маргиналов. Жанровое же название происходит от созданного на основе фольклора жившим в Спарте греком Алкманом (VII в. до н.э.) *гимна*, исполняемого

в традиции антифонного пения двумя девичьими хорами на праздничных шествиях в честь Артемиды как богини целомудрия. Композиция П. включала три части: мифологический *рассказ* на героическую тему, *гному* и *амебейный* агон с самовосхвалением его персональных участниц. К этому жанру обращались древнегреческие поэты VI–V вв. Пиндар, Симонид Кеосский, Вакхилид.

Как жанр «девичья песня» формировалась в фольклоре разных народов. От нее литературный П. позаимствовал типичный мотив любовной жалобы и нередко матричные элементы поэтики.

П. имеет долгую историю и широкую географию: «Песня девушки, собиравшей сливы» из древнекитайской «Книги песен» («Ши цзин»), древнекорейская анонимная «В городе Согёне» (с прозаическими вступительными комментариями к каждой части песни девушки, оставленной возлюбленным), «Песня девушки» (ответная на «Песню юноши») из японской антологии VIII в. «Манъёсю» («Собрание мириад листьев»), поэма в песнях, посвященных богу Кришне и исполняемых во время обрядового купания девушек для исполнения их желаний, тамильской (Индия) поэтессы IX в. Андаль «Священный обряд» («Тируппавей»), миннезанг «Посреди зеленого луга...» Д. фон Айста (Германия, XII), паштурелла «Пастушка о любви рыдала...» Дона Диниса и «Ах, цветики-цветы среди зелена луга...» анонимного трубадура (Португалия, XIII), «Хороводные песни» Д. Ранины (Далмация, XVI–XVII), «Мельничиха» А. Шамиссо (Германия, XVIII–XIX), «Ой маю, маю я оченята...» украинского поэта XIX в. Т. Шевченко, вставочный «Плач Назлу» в романе «Раны Армении» Х. Абовяна (Армения, XIX), серенада «Песня. Луной очаровано, море...» еврейского поэта XIX–XX вв. С. Черниховского, вальса «Песня девушки. Милый мой, радость жизни моей...» татарского поэта XX в. М. Джалиля (прощание перед уходом джигита на войну), «Девичья песня» современной белорусской поэтессы Зинаиды Дудзюк и др.

В русской литературной поэзии П. зачинается в XVIII в. и активно разрабатывается сентименталистами и романтиками, нередко как фольклорные стилизации: «О места, места драгие!» А. Сумарокова, «Я лишась судьбой любезного...» Г. Державина, пасторальная «Песня. Пятнадцать лет мне минуло...» И. Богдановича, «Бедная Дуня» Н. Остолопова, «Песня. Вечерком румяну зорю...», «Песня. Полно, сизенький, кружится...» Н. Николаева, «Лето красное! проходи скорей...» Н. Грамматина, «Я не думала ни о чем в свете тужить...», «Не липочка кудрявая...», «Вылетала бедна пташка на долину...» (по мотивам народной «Как не пава свет по двору ходит...»), «Сельская элегия. Что мне делать в тяжелой участи своей?» А. Мерзлякова, «Ох, болит да щемит ретиво сердечко...» Н. Цыганова, «Русская песня. Скучно, девушки, весною жить одной...» А. Дельвига и др. Продолжается жанровая традиция П. и в поэзии XX в., но с редкой ориентацией на фольклорный стиль: «Девичья. Свежий ветер дует в сумерках...» И. Бунина (цикл «Из Анатолийских песен»), «Девичья. То-то жизнь наша прискорбна...» В. Брюсова, «Девичья. Цветенок аленький...» В. Каменского, цикл «Девичьи песни» С. Городецкого, «Девичья песня. Не тревожь ты себя, не тревожь...» М. Исаковского, «Девичья песня. Я, как сон наяву...» Г. Поженяна, «Спой мне лебедь птица белая...» А. Волохонского и А. Хвостенко.

РОМА́НС – (romance – романский) – лиро-эпический или лирический песенный жанр.

Появляется в конце XIV – начале XV вв. как испанский (Кастилия) народный жанр – лиро-эпическое произведение на родном языке, исполняемое уличными певцами (хугларами) под аккомпанемент гитары (с XVI в. и на виуэле). Метрическая основа Р. – шестнадцатисложник (ранее – неурегулированный силлабический стих – от 6-ти до 11-ти слогов) со сквозным *ассонансом* и ударными (на 7-м и 15-м) слогами. Позднее, к концу XVI в., стал записываться в виде двух восьмистиший с прерывным ассонансом в четных строках строфы (коплас) и ударными на предпоследних слогах каждого стиха (в русских переводах либо 3-иктный рифмованный *дольник*, либо, менее «правильный», 4-стопный безрифменный хорей). Тематика связана с современными событиями («пограничные» Р. о

военных конфликтах между христианами и мусульманами Испании, например, «Утрата Антекеры» и «Утрата Альхамы», или эпизодами национальной истории («Romancego» П. Падили, XVI), что дало основание некоторым ученым предложить версию его происхождения из разложившегося героического эпоса (например, производный от «Песни о моем Сиде» *цикл* исторических Р. «Вдоль реки Гвадалквивира...», «Благородная Химена...», «У Химены и Родриго...» и др.). В этом плане он типологически сходен с старофранцузской *жестой* и славянской исторической *песней*. Кроме «летописных» Р., различают «мавританские» (цикл «Романсы о Морриане») и «новеллистические», преимущественно, любовные («Шел, стена, кабальеро...», «О прекрасной Мелисенде», «Сильнее смерти любовь. Юный граф к любимой прибыл...»). «Старые романсы» были собраны и объединены в сборники XVI в. «Кансьонеро романсов» («Песенник романсов»), «Лес романсов» и изданный Х. Тимонедой «Розы романсов».

В XVI–XVII вв. на смену «старым» приходят «новые», или «книжные» Р., несколько сборников которых были объединены в самом начале XVIII в. во «Всеобщий романсеро». Они связаны, прежде всего, с именами писателей испанского барокко («золотого века») Ф. Кеведо, Л. Гонгоры и Л. де Веги. Например, иронический, основанный на *антифразисе*, «Сатирический романс. Я пришел к вам нынче сватом...», шуточный «Против безудержной поэтической лестии...» Ф. де Кеведо, написанные в стилистике рыцарских баллад «Он Первый Знаменщик мавров...», «Испанец в Орране», «Посреди коней быстроногих...» и др. и народных песен – *парфений* «Рыдала девица, стирая белье...», женский *плач* «Веселую свадьбу сыграли едва...», «Праздники, Марика!» Л. Гонгоры, *пасторали* «В дни, когда и дуб могучий...» и «Поет, тоскуя, Фабьо...», лирический романсильо (метрическая вариация Р. – стих, менее 8-ми слогов) «Пленный, Амарилис...», «сатирический «Романс о столице» и «Духовный романсеро» Л. де Веги, *бурлеска* «Богомолки» Ж. Баии (Португалия, XVII). Соответствие метрики Р. испанской устной речи обуславливает его использование в роли композиционной вставки в драматическом («На берегу, где прибой...» из трагедии «Алжирские нравы» М. Сервантеса) и романном тексте («Романс об Авалоре» в «Одиночествах» Б. Рибейро, Португалия, XV–XVI; романсы Дон Кихота, Альтисидоры из «Дон Кихота» М. Сервантеса).

Во второй половине XVII в. литературный интерес к Р. ослабевает и лишь с последней трети XVIII в. возрождается (включенные в издаваемые немецким литератором И.Г. Гердером «Народные песни» испанские Р.), что объяснимо, в частности, его типологической близостью к *балладе*, культивируемой романтиками в контексте их обращенности к всемирной и национальной истории, фольклору, мифологии, литературе (фантастическая баллада «Бой с драконом. Романс» Ф. Шиллера и шуточный «Романсеро» Г. Гейне – немецких поэтов XVIII–XIX вв.; «Дударь. Романс. (На тему народной песни)», «Могила Марыли. Романс на тему литовской песни» из цикла «Баллады и романсы» польского поэта XVIII–XIX вв. А. Мицкевича; цикл «Романсы» Дж. Берше, Италия, XVIII–XIX вв.; «Романс из замка Стрм» из цикла «Романсы и баллады» словенского поэта XIX в. Ф. Прешерна; «Романс. Над вершиною Хораби...» Х. де Эспронседы, Испания, XIX). Р. распространяется как в европейском регионе («Романс» Э. Парни и «Цветок» Ш. Мильвуа, Франция, XVIII–XIX; написанный *терцетом* «Romancego» Ж.-М. Эредиа, Франция, XIX–XX; «Освобожденные пленники. Романс, почерпнутый из происшествий 1813 года» М. Милонова и «Romanzero» А. Фета; «Видишь, Венера взошла над землей...» белорусского поэта XIX–XX вв. М. Богдановича; «Ретроспективный романс» И. Минулеску, Румыния, XIX–XX; «Житейский романс» Э. Кестнера, Германия, XIX–XX), так и за его пределами («Хикотенкатл» Г.К. Вальдеса, псевд. Пласидо, Куба, XIX; «Южный романсеро» Ф.С. Вальдеса, Уругвай, XIX–XX; книга «Романсы Рико-Секо» Л. Лугонеса, Аргентина, XIX–XX; «Романс о невеселом пахаре» С.Х. Гарсиа, Уругвай, XX). Жанровое подражание испанскому Р. встречается в русской поэзии (переводной «Граф Гваринос. Древняя гишпанская историческая песня» Н. Карамзина, «Романс. Стой, мой верный, бурный конь...» Н. Кукольника, «Андалузянка» из цикла «Испанские мотивы» Вс. Крестовского). В

XX в. традиция народного Р. продолжена испанскими поэтами А. Мачадо (поэма «Земля Альваргонсалеса»), М. Унамуно («Романсеро изгнания»), Ф.Г. Лоркой («Цыганское романсеро»), М. Эрнандесом («Кансьонеро и романсеро разлук»), коллективными «Романсеро гражданской войны» и «Всеобщий романсеро гражданской войны».

Отечественный романс формируется в сентиментализме с характерными для него мелодраматическими мотивами несчастной любви, разлуки и т.п., повышенной «поэзией чувства и "сердечного воображения"» (А.Н. Веселовский), лирической исповедальностью («Вид прелестный милы взоры» М. Хераскова, «Ручеек. Любовны утешенья...» Г. Хованского, «Вечерком румяну зорю...», «Душеньку часок не видя...», «Полно, сизенький, кружиться...» Н. Николева, «Милая вечер сидела...», «У кого душевны силы...», «Ах, когда б я прежде знала...», «Тише, ласточка болтлива...», «Всех цветочков боле...» И. Дмитриева, «Кто мог любить так страстно...» Н. Карамзина, «Жалоба. *Над прохладными водами...*» В. Жуковского). В воспитании жанра особую роль сыграли любовные песни А. Сумарокова, популярные в дворянской среде. Многие Р. сочинялись с оглядкой на фольклорные образцы («Стонет сизый голубочек» И. Дмитриева, «Незабудочки» Г. Хованского на мотив «Выду ль я на реченьку...» и «Выйду ль я на реченьку» Ю. Нелединского-Мелецкого, позаимствовавшего начальный стих из этой же народной лирической песни). Помимо именуемых «российскими песнями» лирических («Песня. *Когда я был любим, в восторгах, в наслажденье...*», «Песня. *Минувших дней очарованье...*» В. Жуковского), представлены и балладные Р. на западноевропейском материале («Романс, с каледонского языка переложенный» М. Муравьева – по мотивам «Поэм Оссиана» – литературной мистификации Дж. Макферсона, Англия, XVIII).

Романтики расширили тематический репертуар Р. соответствующими их мировосприятию мотивами жизненного разлада, неизбежности судьбы, памяти о прошлом и т.д., придав жанровой интонации Р. характер лирической *думы* и драматической *элегии* («Романс. *Не говори: любовь пройдет...*», «Соловей» А. Дельвига, «Романс. *Ах! точно ль никогда ей в персях безмятежных...*» А. Грибоедова, «цыганский» Р. «Черные очи. *Очи черные, очи страстные...*» Е. Гребинки, «К Нине. *О Нина, о мой друг! ужель без сожаленья...*», «Цветок. *Минутная краса полей...*», «Разуверение. *Не искушай меня без нужды...*», «Она. *Есть что-то в ней, что красоты прекрасней...*» Е. Баратынского, «Романс. *Желанный гость, мой друг молодой!*» Ф. Глинки, «Романс к И... *Когда я унесу в чужбину...*» М. Лермонтова, стихотворение «Не пой, красавица, при мне...» А. Пушкина, написанное на мелодию М. Глинки).

В XIX в. Р. прочно закрепляется в музыкальной культуре, поэтической системе, приобретает значение национального жанра: «Об ней. *Чего желал, что пел, что в свете мог любить...*» А. Мерзлякова, «Однозвучно гремит колокольчик...» И. Макарова, «Не для меня придет весна...» А. Молчанова А. Гадалина, «Романс. *Не пробуждай, не пробуждай...*» Д. Давыдова, «Утро туманное, утро седое...» И. Тургенева, цикл «Романсы» А. Полежаева, «О, говори хоть ты со мной...» Ап. Григорьева, «Мой костер в тумане светит...» Я. Полонского, шуточный «Нет, не люблю я Вас...» Вл. Соллогуба, «Ты скоро меня позабудешь...» Ю. Жадовской, «Дорогой длинною» К. Подревского, «Глядя на луч пурпурного заката...» П. Козлова, «Калитка. *Только вечер затеплится синий...*» А. Будищева, «Гори, гори, моя звезда...» В. Чуевского, «Не уходи, побудь со мною...» М. Пойгина, «Я ехала домой, душа была полна...» Марии Пуаре, «О, позабудь былые увлеченья...» Т. Котляревской, «В том саду, где мы с вами встретились...» В. Шумского, «Астры осенние, грусти цветы...» А. Грея, «Звезды на небе. *Снился мне сад в подвенечном уборе...*» Елизаветы Дитерихс, «Вернись, я все прощу: упреки, подозренья...» В. Ленского, перевод французского стихотворения русского поэта и композитора С. Донаурова «Пара гнедых» А. Апухтина, «Средь шумного бала случайно...» А.К. Толстого, «Я встретил вас, и все былое...» Ф. Тютчева, «Романс. *Я вас любил всей силой первой страсти...*» С. Надсона. Репертуарная история многие из приведенных произведений продолжается.

Исключительной популярностью, в особенности к концу XIX и прежде всего среди «третьего сословия», пользовался фабулизованный городской и его вариация – так наз. «жестокий» Р., отличающийся минорным мелодраматизмом и трагической развязкой сюжетной истории, преимущественно, любовной («Она никогда его не любила...» Н. Огарева, «Он был титулярный советник...» П. Вейнберга, «Окрасился месяц багрянцем...» – перевод Д. Минаевым баллады «Ночная прогулка» немецкого поэта XVIII–XIX вв. А. Шамиссо, «Мать в сердцах меня журила...» Вс. Крестовского, «Васильки» А. Апухтина (вставка в стихотворении «Сумасшедший»), «Могила. *Пускай могила меня накажет...*» Я. Пригожего, «Ты любила его всей душой...» Вас. Немировича-Данченко). Сочинительство городского Р., по сути, народной баллады, приобрело массовый характер (сборник 1911 г. «Любила Маруся друга своего» и др.).

В XX в. традиция классического (романтического) Р. не прерывается («Отцвели уж давно хризантемы в саду...» В. Шумского, Романс. *О, знаю я, когда ночная тишь...*», «Примитивный романс» И. Северянина, «Сантиментальный романс» А. Белого, «Забытый романс» Ж. Нуара, «Романс. *Боясь пролить хотя бы каплю яда...*» Х. Кротковой, «Романс. *В нашем старом саду, там, где тени густые...*», «Романс. *Не предвкушай счастливых дней...*», «Романс. *Соединение сердец...*» Б. Окуджавы, «Романс о романсе» Б. Ахмадулиной, «Романс. Когда прижмет апрель и все свои березы» А. Цветкова). Не прекращается история городского Р. («Очаровательные глазки...» И. Кондратьева, шуточный «Городской романс. *Над крышей гудят провода телефона...*» Саши Черного, «Добрый романс о городе Одессе» Е. Рейна), в том числе «жестокое», жанровым дериватом которого становится блатной Р. («Жестокий романс. *Она была девочка Надя...*» Ю. Борисова, эмигрантский «Институтка», или «Черная моль» Марии Волынцева, псевд. Мария Вега, «Городской романс. *Я однажды гулял по столице...*» В. Высоцкого, «Городской романс. *Стоит напротив лестницы...*» В. Емелина).

На протяжении своей истории Р. нередко подвергался комической переработке (**пародии** «Осада Памбы. Романсеро, с испанского» Козьмы Прутков, использование жанровой формы с сатирической целью – плясовой «Левозеровский романс» Д. Бедного с эпиграфом из Ап. Григорьева «Две гитары, зазвенев...»).

В контексте иронической игры с классическим, в частности, жанровым, наследием объяснимо появление стилизованных Р. с *аллюзиями* и *реминисценциями*: «100почная цыганская (100-й вариант)» на мотив «Цыганской венгерки. *Две гитары за стеной жалобно заныли...*» (текст А. Апухтина, муз. И. Васильева) А. Кондратова, «Исторический романс. *Что ты жадно глядишь на крестьянку...*» И. Иртеньева, «Романс. *Рояль был весь открыт и струны в нём дрожали...*» А. Хвостенко с цитированием в названии строчки из стихотворения-романса А. Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад...», с эпиграфом «Не слышно шуму городского...» из «Песни узника» Ф. Глинки – «Последний романс» Л. Лосева, с блатными интонациями «Городской романс. *Кулик славословит болото...*», цикл «Романсы Черемушкинского района» и «Романс» (переработка «Пары гнедых...») Т. Кибирова. Современная связь с романсной традицией осуществляется опосредованно, преимущественно через «память жанра», что подчеркивается названием произведений, например, в серии М. Генделева «Пушкин-bis. Романс», «Романс "Кукла"», «Романс "Ностальгия"», «Романс "Мотыльки"», «Романс-черновик», «Воровской романс», «Малый офицерский романс», «Последний романс».

Множество Р. было создано композиторами на поэтические тексты, не имеющие жанрового названия, но мотивная структура, образная система и характер «лирической эмоции» (Д. Овсянко-Куликовский) которых соответствовали жанровой содержательности Р., к примеру, пушкинские – «Я помню чудное мгновенье...» (муз. Н. Титова, муз. А. Алябьева, муз. Н. Мельгунова и др.), «Черная шаль. Молдавская песня», «Старый муж» и «испанский» «Ночной Зефир...» (муз. А. Верстовского), цветаевские – «Мне нравится, что Вы больны не мной...» (муз. М. Таривердиева), «Под лаской плюшевого пледа...» (муз. А. Петрова).

В основном лирический Р. сходный с сольной песней, в том числе персонажной (в исполнении «трубадура» «Романс. *Обманутый своей подругой милой...*» И. Бороздны, «Расставаясь, она говорила...» М. Дальской, «Романс менестреля» Аделаиды Герцык, комический «Романс головастика, ставшего лягушкой» Вл. Кузнецова). Используются в Р. и типичные для песенной поэтики композиционные повторы и синтаксические фигуры: *анафора* и/или *эпифора* («К Элизе. *Когда б я был любим, о милая, тобою...*» А. Мерзлякова, «Бедный брат» латышского поэта XIX–XX вв. Я. Райниса), *рефрен* («Романс. *Невинный нежною душою...*» М. Лермонтова, «Разлука. *Минута грозная настала!*» А. Мерзлякова), *припев* («Я помню вальса звук прелестный...» Н. Листова, «Стыдливая чайная роза» П. Германа), *кольцо* («Тюремный романс» Л. Квитко, «Романс. *Эта поздняя грусть с переборами!*» Н. Тряпкина), в частности, *эпистрофа* («Романс. Ты не узнаешь никогда...» М. Воскресенского, «Искренний романс» Северянина), *амебейная композиция* («Шелковый шунок» К. Подревского, *валета* «Прощальный романс» П. Вегина).

СЕРЕНАДА (франц. *serenade*, итал. *serenata* от *sera* – вечер) – 1. Лирический жанр, стихотворное приглашение на вечернее любовное свидание.

Свое происхождение ведет от серены – «вечерней», связанной с запретной любовью, песней провансальских трубадуров, которую исполняли в сопровождении лютни или гитары («Дама к другу не была...» Гираута Рикьера, XIII). Наиболее популярной была в лирике романских народов. Поэтика классической С. сохраняет установку на музыкально-вокальное исполнение.

Жанровую форму С. использовали английские поэты XVIII–XIX вв. У. Девенант (*абад* «Утренняя серенада. *Встряхнулся жаворонок среди трав...*») и П.Б. Шелли («Индийская серенада. *В сновиденьях о тебе...*»); немецкие поэты XVIII–XIX вв. К. Brentano («Вечерняя серенада. *Слышишь, плачет снова флейта...*») и Й. Эйхендорф («Надежда. *Выйди в сад, о дорогая...*»); французские поэты XIX в. П. Дюпон («Серенада. *Все розы сада в пышных кринолинах ...*») и П. Верлен («Серенада. *Как голос мертвеца, что, схоронен...*»); О. Уайльд («Серенада. *Не нарушает ветер лени...*», Англия, XIX), Г.А. Беккер («Серенада. *Когда на балконе твоём, колыхаясь...*», Испания, XIX), Ф. Грильпарцер («Серенада. *Трили! Блим! Хожу, пою...*», Австрия, XIX), словенский поэт XIX в. Ф. Прешерн («Под окном»), Э. По («Серенада. *Так ночь тиха, так сладок сон...*», США, XIX), А. Нойес («Японская серенада. *Ясно светит луна...*», Англия, XIX–XX), В. Руссо (неаполитанская «Серенада роз. *Полночь, а я с мандолиной...*», Италия, XIX–XX), Ф. Гарсиа Лорка («Серенада. *При луне у ночной долины...*», Испания, XIX–XX), К. Маккэй (антиурбанистическая «Лунная серенада. *Лунный свет томно трепетен, странен и кроток...*», США, XIX–XX), украинские поэты XIX–XX вв. М. Старицкий («Выйди. *Ночка-то, ночка, луной озаренная!*») и С. Черкасенко (*цикл* «Серенады»), А. Граши (элегический *сонет* «Серенада. *Восемь вечера. Чья-то небрежная кисть...*», Армения, XX).

Русская С. представлена в творчестве А. Пушкина (испанская стилизация «Я здесь, Инезилья...»), К. Павловой (суггестивная *глосса* «Серенада. *Ты все, что сердцу мило...*»), В. Соллогуба («Серенада. *Закинув плащ, с гитарой под рукою...*»), Н. Грекова (песенная, с припевом «Серенада. *Друг! Прерви молодые грезы...*»), А. Аммосова (комическая «Серенада. *Город спит в дали туманной...*»), А. Плещеева («Гидальго. *Полночь. Улицы Мадрида...*»), Н. Минского (депрессивная «Серенада. *Тянутся по небу тучи тяжелые...*»), А. Голенищева-Кутузова (узнику в исполнении Смерти «Серенада. *Нега волшебная, ночь голубая...*»), В. Бородаевского («Серенада. *Дробным дождем...*»), М. Лохвицкой («Утренняя серенада. *Блестает день, и пурпурный, и ясный...*»), М. Кузмина (*парафраза* «Серенада. К рассказу С. Ауслендера "Корабельщики"»), З. Гиппиус («Серенада. *Из лунного тумана...*»), И. Северянина («Серенада. *Как сладко дышится...*»), Д. Шестакова («Серенада. *Свежесть ночи так чиста...*»), А. Белого («Серенада. *Ты опять у окна, вся доверившись снам, появилась...*»), Б. Вайнера (шутливая «Школьная серенада. *Иванова, с полуслова...*») и др.

Помимо «высокой» С., встречаются травестийная «Мужицкая серенада. *Слышишь? Выгляни в окно!*» Ф. Шиллера (Германия, XVIII–XIX), саркастическая «Серенада. *Сутул, без ягодиц, но с бородой...*» М. Жакоба (Франция, XIX–XX), «Ироническая серенада» украинского поэта XIX–XX в. Н. Вороного, пародийная «Серенада. *Город спит в дали туманной...*» А. Аммосова, ёрническая «Лукавая серенада. *О Розина! Какая причина...*» Саши Черного, «жестокая» «Серенада. *Скажи мне гадость, моя радость...*» Ю. Мориц, «Хмельная серенада. *В трезвом виде в любовь я не верю...*» М. Дмитриенко, «Серенада для Серафимы» <коровы> Н. Колмогоровой.

Нередки случаи скрещивания С. с другими жанрами, например, *абад* «Утренняя серенада» В. Дэвинанта (Англия, XVII), *колыбельная* «Серенада. *О дитя, под окошком твоим...*» К.Р. (Константин Романов) и «Серенада. *Тихо вечер догорает...*» А. Фета, *парфений* «Песня. *Луной очаровано, море...*» еврейского поэта XIX–XX вв. С. Черниховского, «Серенада-*марш*. *О ты, сестра Селены, царица васильков...*» А. Бедринского.

Используется С. в роли жанровой вставки: положенная на музыку Ф. Шубертом «Serenade» немецкого поэта XVIII–XIX вв. Л. Рельштаба, которая в переводе Н. Огарева «Песнь моя летит с мольбою...» цитируется в повести И. Панаева «Актеон»; серенада Дон Жуана «Гаснут дальней Альпухарры...» в драматической поэме А.К. Толстого «Дон Жуан»; «Гуэрреро! Дреймадера!» в комическом *стихотворном рассказе* «Доне Паскуале» Н. Агнивцева; трагикомическая «Серенада Соловья-разбойника» В. Высоцкого в фильме режиссера Б. Рыцарева «Иван да Марья»; С. рыцаря Бертольдо, сложенная поэтом, в поэме украинской поэтессы XIX в. Леси Украинки «Старая сказка»).

С. симметрична «утренней» любовной песне – *альбе*.

2. Вокальное лирическое произведение, обращенное к любимой женщине. Исполняется под аккомпанемент лютни, гитары, мандолины или фортепиано (фортепианное сопровождение стилизуется под соответствующий народный инструмент, например, «Вечерняя серенада» Ф. Шуберта, «Серенада Дон Жуана» П. Чайковского).

3. Инструментальное музыкальное произведение, напоминающее вокальную С., например, «Маленькая ночная серенада» В.А. Моцарта, серенады Й. Брамса, «Серенада» для струнного оркестра П. Чайковского, «Серенада» для виолончели и фортепиано Н. Римского-Корсакова, «Серенада» для скрипки с оркестром А. Аренского.

СИРВЕ'НТА, СИРВЕНТЕ'С (прованс. *sirventes* – от *sirven* – тот, кто на службе у другого, *servire* – служить, франц. – *serventois*, итал. *sirventese*) – западноевропейский лиро-музыкальный жанр полемического характера.

Возникла в творчестве провансальских трубадуров (XII–XIII) в противовес любовной поэзии, в частности *канцоне*, хотя нередко и сознательно заимствовала у нее строфическое строение и мелодию, к примеру, обязательные для канцоны пейзажное вступление и торнадо (заключительная укороченная строфа).

Основные тематические направления С. – военное («Мила мне радость вешних дней...» Бертрана де Борна), социальное («Искусницы скрывать свои грешки...» Пейре Карденаля), политическое («Я сочиню сирвентес об обоих королях...» Б. де Борна), религиозное («Всем суждено предстать на Страшный суд...» П. Карденаля), т.е. имеющие общественное значение, и потому С. часто приобретала характер *сатиры* («Сирвента о виллане, о подлом горожанине и мужике» Б. де Борна, антиклерикальная «Хоть клирик ядовит...» П. Карденаля), в частности, *инвективы* (против Рима и папства «Сирвентес сложу» Гильёма Фигейра, XIII). Встречаются примеры с иным жанровым содержанием, к примеру, *жалобы* и *инвективы* в «Сирвенте, написанной в австрийском плену» английского короля Ричарда I Львиное Сердце, XII век.

Одной из распространенных вариаций жанра – так называемая персональная С., в которой обсуждалось достоинство («Плач по королю-юноше» Б. де Борна) или недостатки

той или иной особы (получившая название «галерея трубадуров») сатирическая «Песня, в которой трубадур изображает двенадцать своих побратимов, а в последней строфе – себя» Пейре Овернского (XII) и ее диалогическое продолжение – «Песня, которая дополняет сведения предыдущей» Монаха Монтаудонского, XIII).

В XIII–XIV вв. С. распространилась в романских литературах, в особенности, итальянской. К XVI в. жанровая актуальность С. уменьшается. Редким случаем обращения к этому жанру в современной русской поэзии – «Cœur De Lion (сирвента). *На узком флаге огненного цвета...*» В. Бетаки.

ТЕНСО'НА, ТЕНЦО'НА (прованс. *tenso*, франц. *tenson*, итал. *tenzone* от лат. *tensio* – пререкания) – жанр средневековой провансальской лирики, песня-диспут.

Представляет собой агон (состязание) между поэтами-трубадурами на обозначенную тему в форме песенного диалога с соблюдением ими договорных правил поэтической игры (стихотворный размер, строфа и др.).

Основной темой Т. была куртуазная любовь (Мария де Вентадорн – Ги д'Юссель: о равенстве в любви между мужчиной и женщиной), Ланфранк Чигала – Гильем де Руджиер: о преимуществе либо рыцарского обета, либо служения Даме; Пейре д'Альвернья – Бернарт де Вентадорн: о сладости и муках любви). Известны и бранные Т. на разные темы (Элиас д'Юссель – Гаусельм Файдит, Альберт Маласпина – Раймбаут де Вакейрас).

Нередко прения велись с воображаемым собеседником: «Я к господу как-то попал...» (спор монаха с Богом о дамском макияже) Монаха Монтаудонского, XII–XIII; «Я велел с недавних пор...» (спор поэта с Любовью о выборе воинского служения или Дамы) Пейроля, XII–XIII. Обособляется (XII в.) такая разновидность Т., как партимен (от *partium* – спросить): предложенная одним из участников поэтического турнира тема содержит в себе установку на дискуссию, которая нередко провоцируется соответствующим вопросом к партнеру и которая в дальнейшем развивается по очереди в последующих строфах обоими трубадурами, каждый из которых отстаивает свою правду о предмете спора (Ги д'Юссель – Элиас д'Юссель: что лучше – быть мужем или любовником Дамы; о том, кто милей – «достойная» донна или «резвушка» с обращением в финальном *торнадо* к третьему лицу за разрешением спора во фривольной Т. «Надежный Друг, скажи, знаток...» (к сеньялю) Фолькета де Марсельи, XII–XIII; о том, что важнее: знатное происхождение или личное благородство с обращением в *торнадо* к третьему лицу в Т. «–Пердигон! Порой бесславно...» Дальфина и Пердигона; о преимуществах и недостатках «темного» и «легкого» стилей (Рамбаут д'Ауренга под условным именем – сеньялем – Линьяура и Гираут де Борнель). Существуют одиночные случаи использования Т. в роли жанровой вставки (например, в «Филоколо» Дж. Боккаччо, Италия, XIV).

Повлияла на немецкий *миннезанг* (любовная, в форме Т. песня в остроумной диалогической форме между мужчиной и женщиной «о душе и теле» – «О, госпожа, сердиться не надо...» Вальтера фон дер Фогельвейде (Германия, XII–XIII).

И.Н. Коржова
I.N. Korzhova

**«ВИЛЫ» А. ИВАНОВА: МЕЖДУ ПУШКИНСКОЙ И ЕСЕНИНСКОЙ
 ТРАДИЦИЕЙ ОСМЫСЛЕНИЯ ПУГАЧЕВСКОГО БУНТА**

**"PITCHFORK" BY A. IVANOV: BETWEEN PUSHKIN'S AND
 YESENIN'S TRADITION OF UNDERSTANDING THE PUGACHEV
 REBELLION**

В статье исследуется историко-публицистическая книга А. Иванова «Вилы». Показано, что принципы историзма, научности и объективности отчасти потеснены в ней логикой разворачивания художественных образов. Автор декларирует следование традициям Пушкина как автора «Истории Пугачева», но развивает и линию Есенина, создавшего свой миф о Пугачеве – крестьянском бунтовщике. Иванов предлагает отличное от предшественников понимание пугачевского бунта как войны за идентичность, поэтому в статье идет речь не столько о концептуальном сходстве авторов, сколько об общности подходов к историческому материалу. Так, Иванов, подобно Есенину, использует метод «двойного прочтения» событий, включая в исторический труд аллюзии на современность. Автор «Вил» предельно точен в описании этнического состава участников бунта, в характеристике уклада их жизни. В отличие от Есенина, увидевшего в пугачевщине прежде всего крестьянский бунт, Иванов подробно характеризует разные группы мятежников. Он описывает уклад и ценности яицких казаков, горнозаводских рабочих, инородцев и крестьян. При этом обоим писателям свойственно понимание привязанности к земле как фактора, ограничивающего крестьянский бунт. Оба акцентируют азиатское начало, связанное не только с составом участников, но и с природой бунта. Евразийство Иванова корреспондирует со скифством Есенина. Природа в «Вилах» и «Пугачеве» изображена мифопоэтически и принимает на себя роль соучастника или высшего судии происходящего. Усиливает иррациональность бунта обращение к приемам макарба, образам восставших мертвецов и судного дня. Иванов вводит в свою книгу трагического героя, борющегося с судьбой и ведомого ею. Но им оказывается не Пугачев, как это было у Есенина – в отношении вождя восстания автор стремится сохранить объективную дистанцию. Трагический герой Иванова – Салават Юлаев, образ которого спаян с народными преданиями. Наконец, Иванов прямо заимствует есенинскую интерпретацию образа Хлопуши. У обоих Хлопуша не гонец Рейнсдорпа, а подсланный губернатором убийца Пугачева, вставший на сторону мятежников.

Ключевые слова: Пугачевский бунт, традиция, историчность, мифологизация истории, трагический герой.

The article examines A. Ivanov's historical and journalistic book "Pitchforks". It is shown that the principles of historicism, science and objectivity are partly displaced in it by the logic of unfolding artistic images. The author declares following the

traditions of Pushkin as the author of the "History of Pugachev", but also develops the line of Yesenin, who created his own myth about a peasant rebel Pugachev. Ivanov offers a different understanding of the Pugachev rebellion as the war for identity from his predecessors, so the article is not so much about the conceptual similarity of the authors as about the commonality of approaches to historical material. So, Ivanov, like Yesenin, uses the method of "double reading" of events, including allusions to modernity in the historical work. The author of "Pitchfork" is extremely accurate in describing the ethnic composition of the participants of the riot, in describing their way of life. Unlike Yesenin, who saw first of all a peasant revolt in Pugachevshchina, Ivanov characterizes in detail different groups of rebels. He describes the way of life and values of the Yaitsky Cossacks, mining workers, foreigners and peasants. At the same time, both writers tend to understand attachment to the land as a factor limiting peasant revolt. Both emphasize the Asian origin, connected not only with the composition of the participants, but also with the nature of the riot. Ivanov's Eurasianism corresponds with Yesenin's Scythianism. Nature in "Pitchfork" and "Pugachev" is depicted mythopoetically and assumes the role of an accomplice or the supreme judge of what is happening. The irrationality of the rebellion is reinforced by the appeal to the makarba techniques, the images of the risen dead and the Day of Judgment. Ivanov introduces into his book a tragic hero struggling with fate and guided by it. But it turns out not to be Pugachev, as it was with Yesenin – in relation to the leader of the uprising, the author seeks to maintain an objective distance. The tragic hero of Ivanov is Salavat Yulaev, whose image is soldered with folk legends. Finally, Ivanov directly borrows Yesenin's interpretation of the image of Khlopush. For both of them, Khlopush is not a messenger of Reinsdorp, but a murderer of Pugachev sent by the governor, who sided with the rebels.

Key words: *Pugachev's revolt, tradition, historicity, mythologization of history, tragic hero.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-58-3-45-52

Вилы» А. Иванова – второй подступ писателя к теме пугачевского восстания. После выхода в 2005 г. романа «Золото бунта», в котором бунт оказывается на периферии изображения как недавнее прошлое горнозаводского Урала, в 2012 г. Иванов выпускает фотокнигу «Увидеть русский бунт», а в 2016 г. слегка переработанный текст выходит в более скромном черно-белом издании, сохранившем многие фотографии. Эта книга получила заглавие «Вилы», под которым уже была переиздана.

Сам писатель имеет перед собой очевидный и нескрываемый ориентир – А.С. Пушкина как создателя «Истории Пугачева», хотя автор не раз ссылается и на «Капитанскую дочку». Сам Иванов никак не противопоставляет эти произведения, знаменательно игнорируя различие в подходе историка и художника. А ведь и сами произведения, и Пугачев в них резко различны. М. Цветаева была поражена последовательностью появления пушкинских произведений: «будь “Капитанская дочка” написана первой, было бы естественно: Пушкин сначала своего Пугачева вообразил, а потом – узнал. (Как всякий поэт в любви.) Но здесь он сначала узнал, а потом вообразил» [11, 518]. Иванов к осмыслению пугачевщины идет более ожидаемым путем: от написания романа к созданию беспристрастного исследования. Однако «Вилы» так и не достигают объективности даже научно-популярного труда. П.А. и П.П. Гончаровы, одни из немногих исследователей произведения, говорят о двойственности его природы: «В документально-публицистическом повествовании "Вилы" А. Иванов пытается соединить две трудносоединимые сферы: документально-историческую и публицистическо-художественную» [2, 143]. Принципы создания художественного образа и подчинение фактов некоторым мифологическим идеям – не менее мощные организующие принципы в

произведении Иванова, нежели беспристрастная логика событий. Этот «эстетический» модус имеет ряд концептуально важных параллелей с драматической поэмой С. Есенина «Пугачев» и объективно является развитием того же подхода к историческому материалу. Изучение этих параллелей составляет цель представленного исследования. Вопрос прямого влияния более сложен, но тоже будет рассмотрен в нашей работе.

Неоднократно упоминая исторический труд Пушкина, Иванов, вероятно, хочет видеть себя в большей степени наследником жанра, чем продолжателем концепции. Он отказывает в полноте всем предшествующим взглядам на природу бунта (впрочем, другие предшественники, кроме Пушкина, остаются безымянными). Для него же самого пугачевщина – война за идентичность, причем ее сила и слабость заключались в том, что идентичность различных групп бунтовщиков отличалась: «В казачьем мире Яика пугачевщина стала корпоративной войной: яицкие казаки не хотели жить так, как оренбургские, потому и забунтовали. <...> В рабочем мире Урала пугачевщина стала гражданской войной: крестьяне не хотели работать для заводов и пошли их жечь, <...>. В Башкирии пугачевщина стала национально-освободительной войной <...>. В крестьянском мире Поволжья пугачевщина стала криминальной войной: крестьяне грабили своих хозяев и мстили за притеснения» [5, 10–11]. Очевидно, что понятие идентичности и цементирующих ее ценностей довольно однозначно сводится к типу хозяйства.

Сам выбор терминологии, актуальной в XXI веке («элиты», «идентичность», «мировой рынок»), отмечен П.А. и П.П. Гончаровыми, ими же сделан очевидный вывод: «в целом это скорее попытка горького прозрачного намека, трагической аллюзии, сближения ситуации конца XVIII столетия с социально-политическими реалиями современной эпохи» [2, 143]. Возможность такого двойного прочтения неоднократно возникает прежде всего в связи с образом России как империи.

Такое прочтение, разумеется, нельзя априори назвать антиисторичным, оно совместимо и с идеями циклического развития истории, и в качестве аналогии. И все же очевидная оглядка на современность уводит Иванова от историографических принципов Пушкина.

Актуализация исторических событий характерна для драматической поэмы С.А. Есенина. Мера историзма этого произведения является дискуссионным вопросом у исследователей. Е.А. Самоделова отстаивает мысль об историчности поэмы [9]. А.М. Марченко, напротив, тотально применяет принцип «двойного зрения», трактуя большинство образов как отклик на восстание Колчака [6]. Взвешенная позиция отличает Н.И. Шубникову-Гусеву, Д.В. Поля, указывающих на соотнесение событий поэмы с Октябрьской [12] и Февральской революцией [8], но избегающих прямой дешифровки каждого образа. Вступая на путь исторических аналогий и предупреждений, Иванов объективно следует за Есениным.

Сама концепция пугачевского бунта, безусловно не заимствуется Ивановым у Есенина. В своей поэме Есенин, как было отмечено не раз, показывает Пугачева как предводителя крестьянского бунта. Его Урал во многом лишен своей географической и социокультурной специфики: перед нами некая единая «идеальная, архаичная Русь» [8, 365]. Подобного нивелирования Иванов, конечно, не допускает, но обращает внимание на изменчивый состав бунта: «Под Оренбургом Пугачев оставался казаком, и пока длилась осада, гибель заводам не угрожала. Но по Уралу Пугачев пошел уже крестьянским вождем, и заводы оказались обречены» [5, 202]. Крестьянская идентичность, по его мнению, наиболее далека от казачьей. И она не дает развернуться бунту в Поволжье.

Связь крестьянина с землей для обоих писателей сродни путам, земля не пускает крестьянина дальше его надела. Сторож говорит Пугачеву:

Оттого, что стоит трава на корячках,
Под себя коренья подобрал.
И никуда ей, траве, не скрыться

От горячих зубов косы.
Потому что не может она, как птица,
Оторваться от земли в синь.
Так и мы! Вросли ногами крови в избы...[3, 10]

Разрыв пут у Есенина чреват и разрушением крестьянского космоса. О.Е. Воронова видит в основе поэмы конфликт гармонизирующих космических сил и бунта, разбудившего хаотические начала: «Стихия мятежа и рока вырвала крестьян из родимой почвы, лишила их корней, обрекла на беспокойное кочевье, устремила навстречу миру страшному, опасному, неизведанному. Изменив своему крестьянскому космосу, они оказались над бездной неведомого им "хаоса"» [1, 245]. В этом отрыве и сила, и трагическая вина Пугачева. Для Иванова не вина, а беда Пугачева – запоздалое понимание разницы между укладами: «Для казаков и башкир бунт был как военный поход: все вместе идут куда смогут. А для крестьян бунт был как жатва: каждый идет один до конца своей борозды» [5, 445].

Игнорируя специфику казачьего уклада, Есенин активно подчеркивает участие «инородцев» в восстании. Сливая два бунта, он начинает историю Пугачева непосредственно с бегства калмыков. В его строках «Нынче ночью, как дикие звери, / Калмыки всем скопом орд / Изменили Российской империи / И угнали с собой весь скот» [3, 14], вероятно, отразилась фраза «бутте подобны степным зверям» [Цит. по: 5, 11] из приказа Пугачева № 6 от 1 октября 1773 г., обращенного к башкирским старейшинам. Думается, «азиатские» образы Есенина далеки от анализа реального этнического состава участников бунта. «Смуглый монголец» [3, 15], «монгольскую рать» [3, 27], «скуломордая татарва» [3, 34] – обозначения, обладающие силой аллюзии, обращающие нас к основам степной жизни. Азиатское начало подается не столько как внешнее Пугачеву, сколько как внутреннее. И про себя Емельян говорит: «сердцем такой же степной дикарь» [3, 21]. Парадоксальным образом с мифом о патриархальной Руси сплетаются идеи скифства. До самого последнего момента, до осознания предательства, Пугачев у Есенина не сломлен, он готов стать новым Тамерланом. В финале он все более растворяется в самой стихии мятежа, как бы теряя первоначальный идеал Руси. Для Зарубина сама степь придает всему азиатские черты: Загляжусь я по ровной голи / В синью стынущие луга, / Не березовая ль то Монголия? / Не кибитки ль киргиз — стога?... [3, 34].

Исследование «поэтической этнологии Есенина» приводит Н.М. Солнцева к выводу: «Для Есенина "скифство" не было пройденным этапом» [10, 15].

Иванов точен и в выявлении этнического состава восстания, и в понимании того, что Пугачев по примеру Игната Некрасова держал в голове бегство за границы империи как вариант спасения. Пугачев вовсе не стремится перекинуть стихию бунта в Азию. Но мысль, что азиатская модель социального устройства заложена в самом пространстве степи, постоянно всплывает на страницах повествования.

Иванов заявляет как методологически важный принцип необходимость «наложить историю на территорию». Как и Пушкину с Есениным, ему необходимо «увидеть русский бунт». Причем если Пушкин отыскивал последние следы живого предания о Пугачеве, то Есенин мог встретиться в степях разве что с бессмертным гением места.

Модель, предложенную Пугачевым, Иванов в духе идей Л. Гумилева связывает с природными условиями степи и называет улусом Пугачева: «мятежные казаки Яика возрождали новый улус Джучи – улус Пугачева. Конечно, казаки не знали истории, просто Великая Степь могла породить лишь один тип государства: как у сарматов, гуннов или ордынцев. Улус Джучи» [5, 16]. Этот образ неоднократно появляется на страницах повествования и явно вытесняет привычное сочетание Золотая Орда, обросшее негативными коннотациями для русского сознания. Хотя само войско Пугачева Иванов не раз именует ордой, актуализируя сразу несколько смыслов слова. Так что даже не Тамерлан, а сын Чингисхана становится праобразом Пугачева, а последний прямо назван

его реинкарнацией. Евразийство, становящееся ключом к осмыслению пугачевского бунта, вновь невольно сближает Иванова с Есениным.

Под пером Иванова природа из условий хозяйствования легко становится волей пространства. Да и очевидное желание сделать повествование зримым и конкретным, но не отступать от довольно ограниченных исторических сведений приводит к тому, что пейзаж и само место становятся самыми живыми участниками событий. Не случайно многие фотографии снабжены сходными подписями – «свидетель» (не забывает Иванов привести фотографии нескольких «Пугачевских дубов», равно как и дерева, с которого барышни наблюдали за встречей Пушкина и Даля). Сконденсированность истории в пейзаже, прочитывание пространства как хронотопа определяет творческий почерк Иванова и открывает двери мифопоэтическому и народноэпическому началу, потесняющим историзм.

Природные образы у Иванова, так же, как и у Есенина, вовлечены в происходящее. Здесь пушкинская традиция разветвляется, и оба идут по пути художественному, определившему образы «Капитанской дочки», но никак не отразившихся в «Истории Пугачева». За имажинистской вычурностью природных метафор Есенина стояло глубокое мифопоэтическое ощущение мира. В его поэме природа максимально дисгармонична. При этом природа далеко не проекция чувств героев – вспомним пугающее предостережение: «Около Самары с пробитой башкой ольха...» [3, 35]. Важны слова самого Есенина, свидетельствующие о значимости природных образов в его поэме: И.И. Старцев вспоминал, что Есенин «долго ожидал от критики заслуженной оценки и был огорчен, когда критика не сумела оценить значительность этой вещи.

– Говорят, лирика, нет действия, одни описания, – что я им, театральный писатель, что ли? Да знают ли они, дурачье, что "Слово о полку Игореве" – все в природе! Там природа в заговоре с человеком и заменяет ему инстинкт» [Цит. по: 13, 497].

У Иванова природа тоже ощущает страшное величие происходящего: «В августе 1773 года из красно-сизого заката, что дымил над Общим Сыртом, на Таловый умет вкатилась черная кибитка Емельяна Пугачева» [5, 470]. На уровне локального пейзажа она может оказаться соразмерна человеку, но ее глобальные образы над бунтом, а потому природа чаще оказывается судьей, а не соучастником. «В дороге от Оренбурга до Екатеринбург старичок Рычков простудится и умрет. Его отпоют Общий Сырт, река Яик и сказочный зверь бабра, отродие тигра» [5, 111]. «Зима устала от озлобления. Крест уфимской колокольни резал утробы сизых туч. Ветер валил столбы разрывов, рвал пороховые дымы» [5, 355].

В работе Иванова первоначальные идеи и задачи не полностью подчиняют себе повествование. Выдвинутый тезис об идентичности практически повисает в воздухе. Зато из самой ткани повествования выделяются и овладевают текстом другие идеи, в некотором смысле срабатывает принцип формосодержательного единства, и стиль повествования начинает изменять, а подчас и ломать декларированную концепцию.

Профессиональный взгляд писателя ищет рифмовку судеб героев, из обрывков сведений слагает образы. Профессиональный взгляд культуролога смещает интерес от факта к преданию, и Иванов то невольно, то с явной охотой не наблюдает миф извне, но оказывается захвачен им. Переход к правде предания знаменуют фразы: «Реальная ханша Сююмбике прожила вполне благополучную жизнь, но татары знают правду» [5, 430], «Уфа оказалась не по плечу батыру – и все равно Салават станет конным гением Уфы и этим покорит ее безоговорочно и навеки» [5, 401–402].

Если Есенин подчеркивал полное отсутствие в его поэме женских персонажей: «В моей трагедии вообще нет ни одной бабы. Они тут совсем не нужны: пугачевщина – не бабий бунт» [Цит. по: 13, 467], то у Иванова одну из легко вычленяемых линий образуют «женские» судьбы: образы капитанской, атаманской, сержантской дочек, бывших возлюбленными Пугачева. Очевиден интерес к преданиям и легендам, связанным с женским, примиряющим культуры началом. Здесь зарифмованы предания о Табынской и

Казанской иконах Богородицы, Сююмбике, царице Бендебике. Через повествование проходит мотив заступничества Богородицы, но чаще – мотив безмолвия святынь, их неучастия в схватке, а также мотив силы слова, выбора между путем поэта и воина и др.

Большую роль в повествовании Иванова играет мотив рока, некоей предзаданности судьбы. П.А. и П.П. Гончаровыми отмечено, что роль назначенной судьбой роковой силы в книге выполняет Михельсон [2]. Кажется, что только он один с небольшим detachmentом бесконечно преследует Пугачева. Рисунок судьбы угадывается и в описании возвращения Пугачева в Казань, и в том, что колыбелью и могилой восстания стал Яик. Вообще, в финальной части верх берет мысль о том, что бунт подчинен собственным законам: «Бунт становился однообразным. <...> Пугачев видел, как ликует народ, которому кидают медяки, но понимал, что уже скоро сюда явятся царские войска и без усилий восстановят прежний порядок. Бунт словно бы крутился вхолостую» [5, 530].

Пугачев мыслился Есениным как герой трагический, т.е. герой, столкнувшийся с роком. По нашему мнению, этот роковой исход заложен в самой природе мироздания, недаром предатели Пугачева сравнивают ход бунта с годовым циклом, а себя с листьями. Эта цикличность, которую намерен разрушить герой, проявлена у обоих авторов. Но у Иванова историческая беспристрастность, стремление сохранить объективность по отношению к Пугачеву и раскрыть исторические причины поражения, не дают мотивам рока проявиться в полную силу по отношению к центральной фигуре. Не Пугачев поднимается до статуса трагического героя. Таким героем, может самым любимым и человечным из всех, данных в «Вилах», становится Салават Юлаев: «Салават мог отказаться от Пугачева, и никто бы его не покарал. Но он выбрал дорогу бунта, и на этой дороге третье столетие гремит башкирский боевой клич "Салават!"» [5, 368], «горький опыт еще научит Салавата: желанный подвиг – это не громкая победа над врагами, а личное непокорство, которое становится судьбой» [5, 382]. Иванов показывает трагическое несовпадение реальной жизни и места, предуготованного судьбой для юного героя. О его подвигах слагают песни тогда, когда он так и не смог одержать крупной победы. Это наиболее трагический, ибо чувствующий судьбу за спиной персонаж Иванова. «Салават сражался с историей. А история сильнее любого человека. И побеждает ее тот, кто знает о неизбежности поражения, но все равно выходит на бой. Потом на допросе Салават скажет следователям, что он "клялся до самой гибели находиться в безпокойстве"» [5, 403]. Эта идея максимально близка пугачевскому признанию: «Никакие угрозы суровой судьбы / Не должны вас заставить смириться. / Вы должны разжигать еще больше тот взвой, / Когда ветер метелями с наших стран дул...» [3, 47]. Характерно, что предательство, совершенное над Салаватом, показано не менее подробно, чем пленение Пугачева. Если поэма Есенина дает основания сблизить Пугачева с Христом [12], то в повествовании Иванова такой безгрешностью обладает Салават: «Крепко обнявшись, Емельян Пугачев простился с Салаватом Юлаевым. Снова свидятся они уже только за чертой смерти: там, где рай правозверных своим краем сходится с адом православных» [5, 397].

Трагической виной Пугачева исследователи Есенина считают самозванство, принятие чужого имени и судьбы. Тему самозванства как ухода от собственной судьбы, попытки скинуть груз души Иванов, кажется, исчерпал уже в «Золоте бунта». Поэтому трагедия отказа от себя в «Вилах» практически отсутствует. Но вот кладбищенская тема, жуткий мажор возникает на страницах повествования так же, как и у Есенина (об образах «плясок смерти» говорится в работе А.А. Николаевой [7]). Причем эти иррациональные образы, запечатленные легендами, лишь отчасти поддаются объяснению самого автора (такова история о «Емельяне и Мартемьяне»). Концептуальная важность иррационального, приоткрывающего границу миров начала отражается в сильных позициях заглавий: «Самовар для Страшного Суда», «Хива: казачий армагеддон», «"Вечное зрение"», «Воистину воскрес» и, особенно, «Мертвец Общего Сырта». В этой главе Иванов повествует о том, как Пугачев объявил себя царем. Но словесная ткань опять уводит автора в область мифопоэтики, к представлениям о хтонических силах: «Он ничего не боялся, и

пути назад ему не было. Для империи он стал в одном лице и человеком, и Страшным Судом: убитый царь, оживший мертвец Общего Сырта» [5, 471].

Отметим, что из писавших о Пугачеве, кроме Пушкина, Иванов упоминает лишь Есенина. Это сделано дважды. «Былой Таловый умет, о котором писали Пушкин и Есенин, – ныне самое обычное степное село Таловое в Казахстане, на границе с Россией. Провинциальная бедность и привычная разруха. Здесь нет никакого напоминания о начале великого бунта, и никто уже не помнит ни о Пугачеве, ни о Пушкине с Есениным» [5, 469]. Тут имена двух поэтов встают рядом как маркеры русской идентичности. Второе упоминание содержит однозначно высокую оценку поэмы Есенина: «Хлопуше "повезло" через два века после гибели. В пугачевщине он был фигурой эпизодической, но в поэме Есенина "Пугачев" стал одним из главных героев. Образ Хлопуши потряс Россию в исполнении Высоцкого. Есенин и Высоцкий вернули пугачевщине пушкинскую высоту драматизма и сделали Хлопушу олицетворением национального бунта» [5, 204].

Именно в повествовании Иванова о Хлопуше реализуется прямое влияние Есенина. Очевидно, что Иванов черпал сведения о Хлопуше в работе Жижки [4], возможно знакомился с допросными листами пугачевца. Но при этом Иванов принимает художественную версию Есенина о том, что Рейнсдорп подсылает Хлопушу именно как убийцу Пугачева. Тогда как опросные листы свидетельствуют о более прагматичной цели – Хлопуша должен передать манифесты. «Хлопушу призвал господин губернатор пред себя в дом Тимашова и говорил: "Слушай, Хлопуша, я посылаю тебя на службу, возьми ты у меня четыре указа и поезжай в толпу Пугачева". Ис которых один приказывал отдать яицким казакам, другой илецким, третий оренбургским, а четвертый самому Пугачеву и, при случае, уговаривать ис толпы Пугачева людей, чтоб отстали, рассказывая всем, что он не государь, а самозванец и "если ты поберешь партию, то не можно ли свести Пугачева в город Оренбург"» [4, 163]. Согласно комментариям Н.И. Шубниковой-Гусевой, именно Есенин творческой волей изменил основную цель присылки Хлопуши в лагерь мятежников: «Насчет предложения Хлопуше убить Пугачева Есенин преувеличил. Все историки в унисон сообщают о поручении Рейнсдорпа переслать с каторжником в лагерь Пугачева увещательные манифесты, а Н. Ф. Дубровин к этому добавляет сведения о задании разоблачить самозванца в глазах казаков и при их содействии доставить бунтовщика в Оренбург – это уж при самых благоприятных обстоятельствах, а также сжечь порох и заклепать пушки» [13, 519]. В целом же Хлопуша Иванова не становится символическим воплощением мощи бунта, той внутренней готовности, с которой народ принимает Пугачева. У Иванова Хлопуша не столько одержимый жаждой жестокой справедливости «убийца и фальшивомонетчик», но «самый бедный человек», невезучий бедняк, из которого империя делает преступника. Но факт, подсказанный Есенину логикой развития авантюрного сюжета, оказывается уместен и в историческом повествовании Иванова.

Таким образом, автор «Вил» сам оказывается в ситуации вил, выбора между двумя традициями осмысления бунта: пушкинской объективностью и есенинской художественной трансформацией. На страницах книги происходит колебание между историзмом и мифологизмом, научностью и художественностью, осовремениванием и провалом в архаику.

1. Воронова О.Е. *Национальное и общечеловеческое в творчестве Сергея Есенина: архетипы, универсалии, концепты*. Рязань, 2013.
2. Гончаров П.А., Гончаров П.П. «Предел кровавому поприщу»: мотив возмездия в повествовании А. Иванова «Вилы» // *Неофилология*. 2020. Т. 148 6, № 21. С. 141–152.
3. Есенин С. А. *Пугачев* // *Есенин С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. Т. 3. Поэмы*. М., 1998. С. 7–51.
4. Жижка М.В. *Допрос пугачевского атамана А. Хлопуши* // *Красный архив*. 1935. № 1. С. 162–163.
5. Иванов А. *Вилы*. М., 2016.
6. Марченко А.М. «Я хочу видеть этого человека...» Попытка истолкования «образов двойного зрения» в поэме Есенина «Пугачев» // *Вопросы литературы*. 2006. № 6. С. 121–140.

7. Николаева А.А. Тема «плясок смерти» в образной системе поэмы Есенина «Пугачев» и произведениях изобразительного искусства // *Сергей Есенин и искусство: Сб. науч. трудов.* М., 2014. (Сер. «Есенин в XXI веке»; 2). С. 334–341.
8. Польш Д.В. Мифологическое и историческое в поэме С.А. Есенина «Пугачев». // *Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. Ч. III. М. – Константиново – Рязань, 2018.* (Сер. «Есенин в XXI веке». Вып. 6.) С. 360–371.
9. Самоделова Е.А. *Историко-фольклорная поэтика С.А. Есенина.* Рязань, 1998.
10. Солнцева Н.М. Поэтическая этнология С. Есенина («Пугачев») // *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология.* 2015. № 4. С. 9–19.
11. Цветаева Пушкин и Пугачев // *Цветаева Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы.* М., 1994. С. 498–525.
12. Шубникова-Гусева Н.И. *Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст, интерпретация.* М., 2001.
13. Шубникова-Гусева Н.И., Самоделова Е.А. *Комментарии // Есенин С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. Т. 3. Поэмы.* М., 1998. С. 435–718.

О.В. Меан
O.V. Mean

**ДВА МИРА (ВОКРУГ КОНЦЕПЦИИ «ИТАЛЬЯНСКИХ
ВПЕЧАТЛЕНИЙ» В.В. РОЗАНОВА)**

**TWO WORLDS (AROUND THE CONCEPT OF "ITALIAN
IMPRESSIONS" BY V.V. ROZANOV)**

В статье выявляется и анализируется одна из ключевых составляющих концепции рассматриваемой книги – мысль о взаимопроникновении и теснейшем симбиозе языческих и христианских начал как самоочевидной характеристике итальянской цивилизационной (культурно-религиозной) реальности, включая современный фазис ее существования. Неотчуждаемая от творческого сознания В.В. Розанова коллизия язычества и христианства именно на итальянской почве обретает характер очевидности, сущего положения вещей, подтверждается массой фактов, непосредственно созерцаемых. А это, в свою очередь, дает стимул для иного впечатления – чуждости романо-католического мира миру славянскому и русской душе. Тем самым в книге намечается перспектива перехода Розанова из «неохристианского» в итоговый «консервативный» фазис своей творческой деятельности, что дополнительно свидетельствует об этапном характере данного «незнаменитого» произведения.

Ключевые слова: В.В. Розанов, язычество, христианство, католицизм, противоречивая действительность, консерватизм писателя.

The article identifies and analyzes one of the key components of the concept of the book under consideration – the idea of the interpenetration and the closest symbiosis of pagan and Christian principles as a self-evident characteristic of the Italian civilizational (cultural and religious) reality, including the modern phase of its existence. Inseparable from the creative consciousness of V.V. Rozanov, the collision of paganism and Christianity precisely on Italian soil acquires the character of evidence, the actual state of things, is confirmed by a mass of facts directly contemplated. And this, in turn, gives an incentive for a different impression – the alienness of the Roman Catholic world to the Slavic world and the Russian soul. Thus, the book outlines the prospect of Rozanov's transition from the "neo-Christian" to the final "conservative" phase of his creative activity, which additionally testifies to the staged nature of this "unknown" work.

Key words: V.V. Rozanov, paganism, Christianity, Catholicism, contradictory reality, conservatism of the writer.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-58-3-53-56

Как верно подмечено серьезными исследователями творчества В.В. Розанова, «"Итальянские впечатления" – далеко не главная [его] книга, и странно было бы искать здесь каких-то прорывных новаций в плане содержания и формы» [7, 18].

И тем не менее, при прочтении «Итальянских впечатлений» возникают вопросы, требующие рассмотрения. Каким образом заметки, созданные русским писателем и мыслителем в начале XX века на пике его творческого сотрудничества с кружком

Мережковских и полностью отвечающие модернистской идеологической направленности, смогли послужить (после переиздания в виде отдельного сборника в 1909 году) началом для серии розановских книг явно консервативного и патриотического толка?

Как понимать вопиющее несогласие в восприятии одного и того же текста российской и итальянской критикой того времени? Как известно, в подавляющем большинстве русских рецензий на «Итальянские впечатления» проводится мысль, что «Розанов, побывав в Италии, не увидел ее, и по его индивидуальным впечатлениям невозможно составить адекватного представления об итальянской... жизни и культуре» [7, 19]. И вместе с тем, как вспоминает современник и коллега писателя Ю. Беляев, «...в иезуитском "Voce della Verità" («Голосе Истины»). – О.М.)... удивлялись... тому, как быстро и ясно усвоил русский писатель дух католического богослужения» [1, 3]. Такое серьезное заявление римского духовенства – только ли «политического» комплимента ради?

Можно ли объяснить неоднозначность произведения ставшей уже притчей во языцех внутренней противоречивостью философа, настолько вопиющей, что «теперь пишущая братия по преимуществу отказывается видеть в его сочинениях что-либо объективно значимое, достоверное, выходящее за грани авторского самовыражения» [7, 21]?

Исторически все выглядит именно так, но возникает мысль, а не стало ли это противоречие честным, «зеркальным» отображением автором, уже на первых страницах обещавшим читателю правдивость [5, 92–93], некоей весьма противоречивой действительности. Реальности, которая, через годы осмысления, может служить одной из причин, побудивших Розанова отказаться от прежних убеждений в пользу национально-консервативной позиции.

В связи с этим обращает на себя внимание одно из самых сильных «впечатлений», привезенных Розановым из итальянской поездки, а именно теснейшее соприкосновение языческого и христианского мировоззрений, присущее итальянской культуре и ментальности.

С этой национальной особенностью сталкивался любой путешественник, посетивший Апеннинский полуостров. Еще в XIX веке на нее обращал внимание знаменитый русский «итальянец» поэт Аполлон Николаевич Майков (кстати, один из корреспондентов и идеологических ориентиров «раннего» Розанова – «живого» консерватора). В предисловии к последнему изданию трагедии «Два мира» Майков писал: «Давно, еще в моей юности, меня поразила картина столкновения древнего греко-римского мира, в полном рассвете начал, лежавших в его основании, с миром христианским, принесшим с собою новое, совсем иное начало в отношениях между людьми. Я тогда же попытался изобразить ее...» [2, 149]. Это впечатление оказалось настолько сильным, что легло в основу замысла произведения, названного Д.С. Мережковским главным в творчестве Майкова и одним из самых значимых в русской литературе в целом [4, 483–485]. Да и сам автор, посвятивший творческой переработке трагедии годы, отмечал: «Может быть, многим покажется странным, что человек чуть не всю свою жизнь возится с одною художественною идеей или, по крайней мере, столько раз к ней возвращается. Но, видно, я следовал инстинкту, подсказывавшему мне, что лучше сделать что-нибудь одно, да "по мере сил"» [2, 150].

Этот же факт взаимного проникновения двух начал – языческого и христианского – мы находим на страницах «итальянской» новеллы Анатоля Франса «Святой сатир», так кстати переведенной на русский язык Мережковским [3, 452–518], на творчество которого французский писатель оказал большое влияние.

И естественно, что феномен контаминации язычества и христианства в культурно-цивилизационном пространстве Италии просто не мог не обратить на себя внимание Розанова. Розанов, собственно, и приехал в Италию с миссией узнать «...как? что? горит ли там энергия? Есть ли "вера, надежда, любовь", говоря восточною фразеологией?» [5, 83]. В «Итальянских впечатлениях» мы видим этому множество подтверждений.

Уже первая встреча с южной итальянской природой вызывает в воображении писателя грезы о некогда существовавшем полусказочном мире древнегреческой

Посейдони, о мире, где «и солнце, и люди, и колонны храмов – все связывалось в единое целое, еще без греха и зависти...» [5, 84], о мире дохристианском, то есть языческом.

Но впечатления Розанова не ограничиваются пейзажем. Так, рассматривая лица священников на мессе в храме Св. Петра, он невольно отмечает их характерное сходство с лицами властительных предков: «Ну, дьяволы, точно воскресли!» – «Да, но мы теперь христиане и в христианстве так же сильны, как были сильны в язычестве!» [5, 87]. Или, допустим, прямо на пасхальном служении Розанов признается: «...гудящие голоса, порывистые движения, гордые лица, какая-то бронза и чугун духа вдруг заставили меня затрепетать: "Да это те... десять тысяч жрецов Ваала, которых привела с собой Иезавель"» [5, 93]. Освещенный электричеством Колизей предстает взору писателя как «Содом и Гоморра в сернистом огне» [5, 92], а с храмом Santa Maria in Cosmedin соседствуют поражающий простотой и древностью храм Весты, теперь посвященный Деве Марии, и храм Януса четырехликого (Quadrifrontis) с воздвигнутым сверху крестом.

«Все умерло, кроме христианства» [5, 104–105], – заключает мыслитель, но фантом язычества не отступает, проявляясь то в орнаменте храмов, несущем идею «святой природы» (Sancta Natura) [5, 107], то в шаге монахинь («эти как древние весталки, они ни перед кем не сворачивают» [5, 120]), то в ликах легендарных Сивилл Микеланджело, воплотивших в себе «концепцию языческого пророчества». «Пять кошмаров», – назовет их Розанов, – брошенных «на потолок Сикстинской капеллы» [5, 125]. Язычество в самом сердце Ватикана...

Это сосуществование априори несоединимого приводит к взаимному влиянию. «Гладиатор», «произведение чисто христианское, хотя и изваянное в языческом мире» [5, 157], соседствует с «Моисеем» Микеланджело, который «опять уходит назад, в древность, в язычество» [5, 161]. Христианство в языческом и язычество в христианском.

Писатель честно описывает свои смешанные чувства: жажда познания и восторг от созерцания красоты порой сменяются страхом. Так, в помпейском храме Аполлона (храме Солнца) аура язычества настолько сильна, что на ум христианина невольно приходят слова любимой детской молитвы «Да воскреснет Бог и расточатся врази его», читаемые как защита от нечистой силы [5, 204]. И целая галерея скульптур в музеях Ватикана – почти лишенных индивидуальных и гендерных черт Аполлонов и Юнон, созданных греками в попытке приблизиться к познанию «Невидимого Бога», и ряд изображений животных, навевающих мысли о «сатирах и сиренах, полубогах, полулюдях, полуживотных» [5, 141], и изящные украшения из Тира и Карфагена – все это побуждает писателя сказать: «...и чудный узорный ум, и характер – уже вовсе не наш! И все – не наше! И боги, и наряды, и жизнь, и человек!» [5, 141].

Уже тогда, в начале XX века, эта мысль о непригодности «итальянского» пути развития для славянской души, подспудно звучащая, кстати, и в знаменитых романах Д.С. Мережковского [6, 135–136, 153–154], возникает у Розанова, чтобы позже, к 1909 году, оформиться в зрелое убеждение литературного и общественного деятеля. Не случайно повторной публикации «итальянских впечатлений» под одной обложкой предшествовала серия очерков 1907 года о розановских «впечатлениях на Волге» под общим заглавием «Русский Нил» [5, 329–407], где также проявлена неотступно манившая Розанова тема о контаминации языческих и христианских начал, но обозреваемая уже исключительно в «русском» ракурсе, в свете текущих национальных потребностей. Не случайна и начавшаяся именно в 1909 году – в год выхода «Итальянских впечатлений» – распря Розанова с «былыми друзьями» круга Мережковских относительно перспектив «нового религиозного сознания» в России [7, 21–22].

Насколько основателен был Розанов в своих «итальянских» выводах более чем вековой давности, свидетельствуют и современные интеллектуальные импульсы в теологической и смежной с нею среде Италии. Замечательной иллюстрацией текущего положения вещей может служить изданный католическим издательством Edizioni Studio Domenicano сборник тезисов международного семинара «Истина и тайна между греко-

романской традицией и мультикультурализмом поздней античности», состоявшегося в Болонье при поддержке старейшего европейского университета в апреле 2008 года. В предисловии к книге содержатся положения, характеризующие основные тенденции развития западноевропейской религиозно-философской мысли начала XXI века.

Вот лишь некоторые постулаты, наиболее интересные в свете избранной темы (перевод и курсив в цитатах наш. – *О.М.*):

– «все понятия, относящиеся к Сверхъестественному, *одинаково* достойны принятия и не проверяются, не рассматриваются согласно критерия правдивости» [8, 9–10];

– «в колебаниях между попытками уравнивания и восхвалением субъекта, отождествляемого с его перцептивными реакциями, между фундаментализмом и релятивизмом, *истина больше не имеет значительной ценности*» [8, 10];

– «высокая роль, принятая на себя спиритуализмом и символизмом, могущими послужить подтверждением возможности ассимиляции всего многоцветия в едином горизонте, в *единой религиозной космополитической структуре*, соединяя множество и единство, очерчивает *образ смутный, совершенно неопределяемый*» [8, 10–11];

– «в современном обществе констатируется присутствие некоей религиозности, определенного религиозного чувства, *свободного от... связей с какой-то конкретной религией*» [8, 10].

Очевидно, что религия здесь уже не рассматривается как догма или как форма духовного поиска окончательной истины, но лишь как культурный феномен, в своем развитии последовательно проходящий через стадии политеизма, генотеизма и еврейского монотеизма к триединому монотеизму христианства [8, 11]. И в этом контексте совершенно не удивляет «возникновение в религиозной сфере таких терминов, как неопанизм и неополитеизм» [8, 11].

Разумеется, процитированный источник воспроизводит типичные формы и нормы современного либерально-экуменического мышления, слабо коррелируя со стилистикой теологических подходов начала прошлого столетия. Но применительно к Розанову нельзя не отметить, что запечатленный им в «Итальянских впечатлениях» феномен взаимопроникновения, даже теснейшего симбиоза языческих и христианских начал, определяющий специфику культурно-религиозного сознания романской цивилизации, есть своего рода объективная данность, становящаяся, к тому же, платформой для резиньций разного качества, самопроизвольно «возрождающихся» и обновляющихся от века к веку.

1. Беляев Ю.Д. О Розанове // *Новое время*. 1909. № 11954.

2. Майков А.Н. Соч.: в 2 т. М., 1984. Т. 2.

3. Мережковский Д.С. Собр. соч.: в 4 т. М., 1990. Т. 4.

4. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. *Вечные спутники* / Подгот. текста, послесл. М. Ермолаева; Коммент. А. Архангельской, М. Ермолаева. М., 1995. (*Прошлое и настоящее*).

5. Розанов В.В. *Иная земля, иное небо...* Полн. собр. путевых очерков 1899–1913 гг. М., 1999.

6. Сарычев Я.В. Религия Дмитрия Мережковского: «Неохристианская» доктрина и ее художественное воплощение: Монография. М., 2017.

7. Сарычев Я.В. Возвращение «домой»: феномен «Итальянских впечатлений» В.В. Розанова // *Верхневолжский филологический вестник*. 2019. № 4(19). С. 17–23.

8. Mazzanti Angela M. (ed.) *Verità e mistero nel pluralismo culturale della tarda antichità*. Bologna, 2009.

А.А. Рашидов, А.М. Саидов, Х.А. Юсупов
A.A. Rashidov, A.M. Saidov, H.A. Yusupov

О ПОКАЗАТЕЛЯХ КАТЕГОРИИ ЧИСЛА В ЛЕЗГИНСКОМ ЯЗЫКЕ

ABOUT THE INDICATORS OF THE NUMBER CATEGORY IN THE LEZGIAN LANGUAGE

Статья посвящена проблеме формирования и функционирования категории числа в лезгинском языке, а именно – спорной проблеме о принадлежности показателей множественности. Компонент множественности в лезгинском языке имеет автохтонное происхождение и не может быть заимствованием из тюркских языков. При этом надо еще иметь в виду, что лезгинский показатель множественности даже формально не совпадает с эквивалентом в тюркских языках. Ввиду того, что по этой проблеме существуют различные точки зрения, авторы на примере опубликованных исследований по теме и сравнении с тюркскими языками, опираясь на свои выводы, доказывают, что показатели множественности в лезгинском языке являются автохтонными и их не следует причислять к заимствованиям из тюркских языков.

Ключевые слова: лезгинский язык, категория числа, тюркские языки, формообразующие аффиксы, заимствования.

The article is devoted to the problem of the formation and functioning of the number category in the Lezgian language, namely, the controversial problem of the belonging of multiplicity indicators. The plurality component in the Lezgian language has an autochthonous origin and cannot be a loan from the Turkic languages. At the same time, it should also be kept in mind that the Lezgian multiplicity index does not even formally coincide with the equivalent in the Turkic languages. Because there are different points of view on this problem, the author, using the example of published studies on the topic and comparison with the Turkic languages, based on his conclusions, proves that the multiplicity indicators in the Lezgian language are autochthonous and they should not be attributed to borrowings from the Turkic languages.

Key words: the Lezgian language, number category, the Turkic languages, inflectional affixes, borrowings.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-58-3-57-60

Лезгинский язык, в отличие от многих дагестанских языков, не располагает многообразием формообразующих аффиксов. Исследователи лезгинского языка по-разному выделяют аффикс множественности. Так, в нормативной грамматике лезгинского языка по этому поводу отмечается: «Формы им. п. мн. ч. образуются от основы им. п. ед. ч. аффиксами мн. ч. Для подавляющего большинства имен существительных аффиксами мн. ч. являются *-ар, -ер(-эр), -яр(-аьр)*, распределение которых зависит от фонетической и редко от морфемной структуры слова» [1, 106].

Однако широко распространено мнение (в том числе и среди представителей дагестанского лингвистического сообщества), согласно которому аффиксы

множественности имен существительных в лезгинском языке заимствованы из тюркских языков. Озвучено такое мнение в виде редакторской реплики по поводу статьи Р.И. Гайдарова «О категории числа в лезгинском литературном языке», опубликованной в тематическом сборнике «Категория числа в дагестанских языках». В ответ на наблюдение автора статьи о том, что «...несколько имен существительных, заимствованных из азербайджанского языка или же через его посредство принимает флексию *-лар // -лер*» [2, 82], ответственный редактор данного сборника в виде ссылки вопрошает: «Флексия *-лар // -лер*, как замечено автором, оформляет в лезгинском языке только азербайджанизмы. Нельзя ли ставить вопрос о том, что и формы мн. ч. этих слов в готовом виде также заимствованы из азербайджанского языка?» [2, 82].

Как видно, автор реплики под впечатлением такого «научного озарения» даже забыл правильно оформить свое предположение. В статье Р.И. Гайдарова как раз-таки и говорится об образовании множественного числа нескольких слов, заимствованных из азербайджанского языка с помощью флексий *-лар // -лер*. Редакторская реплика звучала бы правильно, если вместо слова *этих* употребить *и других*, т.е. форма множественного числа в лезгинском языке образуется с помощью тюркского аффикса *-лар // -лер*. При этом вопросительной формой подачи авторской мысли лишь смягчает некоторую категоричность своего высказывания, а *rigori* считает, что так оно и есть на самом деле, при этом не принимается во внимание тот факт, что в редактируемом им сборнике представлены еще две статьи, посвященные данной проблеме в лезгинском языке, которые полностью опровергают подобную точку зрения. Так, в статье У.А. Мейлановой «Основные вопросы формирования и функционирования категории числа в лезгинском языке» отмечается: «В самом лезгинском языке единственной морфемой, образующей число, является экспонент *-р* с соответствующим опорным гласным..., гласный элемент аффикса множественности очень подвижен и подчинен действующему в лезгинском языке закону сингармонизма гласных... Что касается генезиса аффикса множественности *-р*, то он восходит, как уже отмечено исследователями, к показателю грамматического класса» [3, 53]. Как известно, такой показатель отсутствует в тюркских языках.

В «Грамматике турецкого языка» А.Н. Кононов отмечает, что «множественное число образуется путем присоединения к имени или 3 л. ед. ч. спрягаемой формы глагола ударного аффикса *-lar, -ler*: *at конь, atlar кони, ... аффикс -lar, -ler* представляет собою множественное число лично-указательного местоимения *ol* (= совр. *o*), т.е. *olar < ol + a + r*, где *r* – формант древнего множественного числа, восходящий к форме *z*, причем перебой *r ~ z* – явление довольно частое: *göz-görmek, gelir-gelmez*» [4, 40]. Таким образом, категория множественного числа выражается иногда путем повторного употребления имен, что является древнейшим способом образования множественного числа.

Примеры: *yer* «место»; *yer yer* «места», «в различных местах» [4, 43].

Исследователь кумыкского языка Дж.М. Хангишиев, развивая данную мысль, констатирует: «Доказано, что в тюркских языках как показатели множественного числа употреблялись и аффиксы *-з, -кь, -к*. В современных языках данные аффиксы сохранились в словах *биз* «мы», *сиз* «вы» в формах *алдыгъыз* «взяли (вы)», *гелдигиз* «пришли (вы)», *алдыкь* «взяли (мы)», *гелдик* «пришли (мы)» [5, 25]. Таким образом, можно утверждать, что аффикс множественности *-лар (-лер)* в тюркских языках, в том числе и в кумыкском языке, является более поздним образованием.

В статье М.Е. Алексеева и Э.М. Шейхова «О генетической связи суффикса каузатива и показателя множественного числа имен в лезгинском языке», опубликованном в этом же сборнике, данная проблема анализируется в другом ракурсе – в связи с категорией каузатива, а именно – его морфологической формой в лезгинском языке. Так, в частности, отмечается: «К настоящему времени в лезгиноведении имеется, пожалуй, лишь одна гипотеза о происхождении аффикса каузатива в лезгинском языке, высказанная М.М. Гаджиевым. Согласно его предположению формант каузатива *-ар* генетически связан с показателем множественного числа. Развивая эту идею, Г.В. Топурия увязал этот аффикс

в конечном счете с показателем грамматического класса и указал на аналогичное происхождение суффикса *-d-*. Вместе с тем механизм функциональной перестройки морфемы множественности все еще остается невыясненным. Данная статья является попыткой в какой-то мере восполнить этот пробел [6, 107].

В обеих статьях лейтмотивом проходит мысль о том, что компонент множественности в лезгинском языке имеет «автохтонное» происхождение и не может быть заимствованием из тюркских языков «в готовом виде». При этом надо еще иметь в виду, что лезгинский показатель множественности даже формально не совпадает с эквивалентом в тюркских языках, по поводу которого отмечается: «Основным назначением категории имен существительных является количественная актуализация обозначаемого именем понятия».

Большинство тюркологов представляет категориальное значение числа в виде бинарной оппозиции: форма множественного числа с показателем *-лар* противопоставляется форме без этого показателя, которая рассматривается как форма с нулевым показателем: *чечек* «цветок» – *чечеклер* «цветы», *кьуш* «птица» – *кьушлар* «птицы» ... [7, 154], но в то же время единственное число в тюркских языках содержит наряду с выражением «единичности» также нерасчлененное коллективное множественное. Так, например, слово *кьуш* может значить: 1) «птица», 2) «птицы», т.е. индивидуальное представление и род в его целом.

Тем не менее, точка зрения, что лезгинский показатель множественности является заимствованием из тюркского наречия, существует, отмахнуться от него нельзя, а выяснить истинное положение вещей в этом вопросе необходимо, что мы и попытаемся сделать.

Если согласиться с мнением о чужеродности показателя множественности в лезгинском языке, то неизбежно возникают следующие вопросы:

1. В силу каких фонетических преобразований согласный звук *-л-* тюркского экспонента множественности *-лар/-лер* в лезгинском языке на регулярной основе выпадает (за исключением нескольких слов, заимствованных из азербайджанского языка), тогда как он во всех тюркских языках сохраняется, а конечный сонорный *р* может выпасть при склонении или же вовсе отсутствовать. Например, в кумыкском языке в родительном, дательном и винительном падежах звук [*р*] аффикса *-лар* выпадает: *атлар* – *атланы* – *атлагъа* – *атланы* «кони – коней – коням – коней». Такое явление наблюдается и в карачаево-балкарском языке, однако *р* выпадает и в начальном падеже: *атла* «кони», *ишле* «дела».

2. Мог ли показатель целой грамматической категории бесследно исчезнуть из языка, не оставив при этом даже каких-то аналоговых форм? При этом надо иметь в виду, что «...понятие числа является отражением одного из наиболее общих свойств самого бытия... Поэтому категория количества является универсальной, т.е. логической категорией, необходимой ступенькой познания действительности» [8, 552].

Чтобы ответить на первый вопрос, надо выяснить, какими артикуляторно-акустическими свойствами обладает согласный звук [*л*] в лезгинском языке. В специальной литературе, посвященной этой проблеме, отмечается следующее: «*л* – денто-альвеолярный звонкий сонант. При его произнесении кончик языка вместе с его передней частью упирается в верхние зубы и альвеолы, а края языка опущены и язык не касается не только твердого неба, но и зубов и десен, вследствие чего образуются щели, по которым проходит звучащая воздушная струя, создавая своеобразный шум... Встречается во всех позициях: *лам* «осел», *лекь* «орел», *лит* «войлок», *келун* «учиться», *сал* «огород», *фил* «слон». В положении перед гласными переднего ряда смягчается [1, 64–65].

Из этого следует, что сонорный [*л*] в лезгинском языке обладает достаточной фонетической устойчивостью, не подвержен во всех позициях каким-либо серьезным изменениям (за исключением небольшого смягчения перед гласными переднего ряда) и в силу этого его регулярное выпадение в лезгинском языке исключается.

Фонетическую устойчивость согласного [л], а заодно и ответ на второй вопрос, можно продемонстрировать на примере функционирования в лезгинском языке компонента *-лу*, с помощью которого образуются многие прилагательные. Данный компонент является заимствованием из тюркских языков. При этом гласный звук, сопровождающий согласный [л], в самих тюркских наречиях может быть представлен звуками [ы], [и], [у], [уь] (по закону сингармонизма). В силу отсутствия [ы] в литературном лезгинском языке он во всех случаях заменяется на [у]. Исконное [ы] сохраняется лишь в некоторых диалектах (например, в ахтынском), где данный звук представлен слабой фонемой.

Следует отметить, что использование *-лу//лы* в качестве экспонента образования прилагательных в различных диалектах лезгинского языка различается. Так, в ахтынском диалекте лезгинского языка предпочтение в основном отдается прилагательным аналитического строя, которые, на наш взгляд претендуют на роль исконных, более древних аналоговых форм:

Литературный язык Ахтынский диалект
акьул-лу «умный» *акьыл авьавй*
камал-лу «благородный» *камал авьавй*
дад-лу «вкусный» *дад гаьлавй*

Обратим внимание – даже в тех словах, основа которых заканчивается на *-л*, согласный компонента прилагательного *-лу* сохраняет свое присутствие как в плане орфографии, так и в плане орфоэпии.

Говоря о тюркском аффиксе множественности *-лар//лер*, следует отметить, что он обладает универсальностью, т.е. един для всех частей речи, где реализуется категория числа [6]. В лезгинском языке подобная универсальность не наблюдается: «Форма причастия прошедшего времени, а также временные формы глагола, способные употребляться в значении причастия настоящего времени, при субстантивации склоняются по типу субстантивированных прилагательных. В качестве аффикса субстантивации в единственном числе выступает *-ди*, а во множественном числе *-бур*:

Атрибутивное причастие Субстантивированное причастие
 ед. ч. ед. ч. мн. ч.
фейи «пошедший» *фейиди фейибур*» [1, 210].

Нетрудно заметить, что и в аффиксе множественности *-бур* присутствует *-р*, выделяемый, как выше было указано, исследователями лезгинского языка в качестве основного компонента. Данный аффикс в этом же значении встречается и в близкородственном рутульском языке в именах существительных: «Наиболее употребительными являются форманты множественности *-б-ыр* и *-ар*» [9, 51].

Из всего сказанного можно сделать вывод о том, что аффикс множественности в лезгинском языке является исконным и его частичное сходство с универсальным компонентом множественности в тюркских языках не является основанием для того, чтобы считать его заимствованием.

1. Современный лезгинский язык. Махачкала, 2009.
2. Гайдаров Р.И. О категории числа в лезгинском литературном языке // Категория числа в дагестанских языках. Махачкала, 1985. С. 78–83.
3. Мейланова У.А. Основные вопросы формирования и функционирования категории числа в лезгинском языке // Категория числа в дагестанских языках. Махачкала, 1985. С. 52–59.
4. Кононов А.Н. Грамматика турецкого языка». М.–Л., 1941.
5. Хангишиев Дж.М. Къумукъ тил. Махачкала, 1995.
6. Алексеев М.Е., Шейхов Э.М. О генетической связи суффикса каузатива и показателя множественного числа имен в лезгинском языке. // Категория числа в дагестанских языках. Махачкала, 1985. С. 107–113.
7. Современный кумыкский язык. Махачкала, 2011.
8. Философская энциклопедия. М., 1962. Т 2.
9. Ибрагимов Г.Х. Рутульский язык. Махачкала, 2004.

Г.В. Ситникова, О.Н. Руднева
G.V. Sitnikova, O.N. Rudneva

**«ВОТ ИЗОБРАЖЕНИЕ СЕГО ОБЕТОВАННОГО КРАЯ»: КРЫМ
 ГЛАЗАМИ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА КОНЦА XVIII ВЕКА
 (К 240-ЛЕТИЮ ПРИСОЕДИНЕНИЯ КРЫМА К РОССИИ)**

**"HERE IS A PICTURE OF THIS PROMISED LAND": CRIMEA
 THROUGH THE EYES OF A RUSSIAN TRAVELLER OF THE LATE
 18th CENTURY (ON THE 240th ANNIVERSARY OF INCORPORATING
 CRIMEA INTO RUSSIA)**

Статья посвящена книге П.И. Сумарокова «Путешествие по Крыму и Бессарабии в 1799-м году; с историческим и топографическим описанием всех тех мест», изданной в 1800-м году в университетской типографии у Редигера и Клаудия. В год 240-летия присоединения Крыма к России эта работа русского литератора из рода Сумароковых, члена российской академии наук, губернатора Витебской (1807–1812) и Новгородской (1812–1815) губерний представляет несомненный интерес. П.И. Сумароков посещал Крым с целью оценки возможных перспектив развития нового южного региона России. Во время поездки писатель делал заметки исторического, экономического, этнографического характера, знакомился с миром экзотической природы, постигал непривычный для русского человека уклад жизни и языки многонационального Крыма. Книга, первоначально напоминающая «сентиментальное путешествие», в дальнейшем включает в себя выводы, достаточно убедительно объясняющие, для чего был необходим России этот «обетованный край» и что государство делало для его благоустройства и развития.

Ключевые слова: освоение южных земель, «сентиментальное путешествие», следы турецкого владычества, исторический экскурс, достопримечательности Крыма, национальные традиции.

The article studies P.I. Sumarokov's book "Travelling through Crimea and Bessarabia in 1799; historical and topographical description of those places", published in 1800 in the university Rediger and Claudius printing house. In the year of the 240th anniversary of incorporating Crimea into Russia, this work by a Russian man of letter from the Sumarokov family, member of the Russian Academy of Sciences, governor of Vitebsk (1807–1812) and Novgorod (1812–1815) provinces is of undoubted interest. P.I. Sumarokov visited Crimea to assess the possible prospects of development in the new southern region of Russia. During the trip the writer made historical, economic and ethnographic notes, got acquainted with the world of exotic nature, comprehended the way of life and languages of the multinational Crimea, which were unfamiliar to Russian people. The book, initially resembling a "sentimental journey", later includes conclusions that convincingly

explain why Russia needed this "promised land" and what the state did to equip and develop it.

Key words: *development of southern lands, "sentimental journey", traces of Turkish rule, historical insight, Crimean sights, national traditions.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-58-3-61-67

В этом году мы отмечаем знаменательное событие – 240-летнюю годовщину подписанного Екатериной II манифеста «О принятии полуострова Крымского, острова Тамани и всей Кубанской стороны под Российскую державу». Он готовился императрицей вместе с Г.А. Потемкиным и некоторое время хранился в тайне. 9 июля 1783 года крымская знать, а за ней духовные лица и простое население Крыма присягнули России. Манифест положил конец многолетним притязаниям Турции, Великобритании и Франции на этот важнейший геополитический регион и способствовал развитию главных крымских городов – Симферополя и Севастополя, в которых будет формироваться Черноморский флот России.

Г.А. Потемкин немало сделал для присоединения Крыма и его развития. Еще в 70-х гг. XVIII столетия он представил Екатерине II план действий по освоению крымских земель, по строительству на полуострове городов и крепостей, отметив: «Крым положением своим разрывает наши границы. Нужна ли осторожность с турками по Бугу или со стороны кубанской – в обоих сих случаях и Крым на руках. Тут ясно видно, для чего Хан нынешний туркам неприятен: для того, что он допустит их через Крым входить к нам, так сказать, в сердце. Положите ж теперь, что Крым Ваш и что нету уже сей бородавki на носу – вот вдруг положение границ прекрасное: по Бугу турки граничат с нами непосредственно, поэтому и дело должны иметь с нами прямо сами, а не под именем других. Всякий их шаг тут виден. Со стороны Кубани сверх частных крепостей, снабженных войсками, многочисленное войско Донское всегда тут готово.

Доверенность жителей в Новороссийской губернии будет тогда несумнительна. Мореплавание по Черному морю свободное» [3].

Г.А. Потемкин приложил немало усилий для освоения, развития и укрепления Россией новых территорий.

В 1787 году Екатерина II отправилась инспектировать новые земли. В течение полугода она вместе с придворными и представителями иностранных дипломатических миссий посетила Киев, Херсон, Перекоп, Бахчисарай, Севастополь, Судак, Феодосию, Мариуполь и множество других населенных пунктов, где в ее честь устраивались торжественные встречи, балы, иллюминировались улицы и дома.

Большое впечатление на участников поездки произвели Севастополь и флот. Граф Сегюр, посол Франции при дворе Екатерины II и историк, писал: «Нам казалось непостижимым, каким образом в 2000 верстах от столицы, в недавно приобретенном крае, Потемкин нашел возможность воздвигнуть такие здания, соорудить город, создать флот, утвердить порт и поселить столько жителей <...> основанием Севастополя вы (императрица. – Г.С.) довершили на юге то, что Петр начал на севере» [3].

Уникальная природа Крыма, его исторические памятники уже в конце XVIII века стали привлекать многочисленных путешественников, одним из которых стал Павел Иванович Сумароков, русский литератор, племянник писателя Александра Петровича Сумарокова. Павел Иванович Сумароков (1767–1846) был членом Российской Академии наук и в разное время губернатором Витебской и Новгородской губерний. По делам службы он посетил Крым дважды. Впервые П.И. Сумароков приехал на полуостров в 1799 году. Итогом поездки стали его путевые заметки, изданные в 1800 году в Москве под названием «Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году. С историческим и топографическим описанием всех тех мест».

Результатом пребывания П.И. Сумарокова на полуострове Крым в 1802–1803 гг. стали «Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду». Этот двухтомный

труд, изданный в Санкт-Петербурге, был снабжен иллюстрациями, схемами, картами и стал своеобразным путеводителем по Крыму того времени.

В путевых заметках писателя 1799 г. нетрудно уловить влияние литературного сентиментализма, поэтому их можно обозначить как своеобразное «сентиментальное путешествие», слог которого отличается искренностью, непосредственностью, живостью.

П.И. Сумароков, 32-летний коллежский советник, отмечает, что намерен «употребить праздные часы себе на пользу и через беседу с самим собою найти в странствовании и посреди уединения своего себе упражнение» [6, 1], что вполне согласуется с теми задачами, которые ставил перед собой «чувствительный» [7, 3] путешественник англичанина Л. Стерна, стремящийся в большей степени к самопознанию, чем к изучению природы и культуры новых мест. Однако определяя таким образом свою цель, П.И. Сумароков все же выходит за ее границы. Мы объясняем это принципиальным отличием русского менталитета от английского. Интроверт Л. Стерн существует в большей степени в пределах личного пространства. Он культивирует частную жизнь. П.И. Сумароков открыт навстречу всем впечатлениям бытия. Ему интересны и экзотическая природа, и непривычный уклад жизни крымчан, и незнакомая речь, и своеобразная архитектура полуострова. Он не замыкается в кругу своих личных чувств, переживаний, писатель толерантен, доброжелателен к представителям всех народов, проживающих на Крымском полуострове. П.И. Сумароков пытается понять, что есть Крым и в каком качестве он необходим России. Писатель проявляет себя личностью, мыслящей государственными масштабами, которая рассматривает свое путешествие не просто как увлекательную и познавательную прогулку, а как материал для дальнейшего государственного устройства новой территории. Этот вывод позволяет нам отчасти поддержать точку зрения А.А. Куликовой [4] о том, что проза П.И. Сумарокова ближе к научным запискам путешествий XVIII века, чем к сентиментальной путевой прозе.

Исследованием жанровых традиций путевой прозы в литературе конца XVIII – начала XIX века занималась О.В. Мамуркина [5]. Она последила историю путевой прозы с доминантой документального начала в русской литературе XVIII века, выявила степень соотношенности художественного и нехудожественного начала в процессе формирования жанра литературного путешествия рубежа XVIII–XIX столетий. Опираясь на статью О.В. Мамуркиной [5], мы сделали вывод о том, что в произведении П.И. Сумарокова художественное и документальное начала сосуществуют в гармонии, уравновешивая друг друга. Писатель углубляется в историко-культурный контекст реалий Крыма, в духе сентиментализма создает пейзажные зарисовки, вызывающие умиление, восторг, не отказывается от этнографических и фольклорных экскурсов. Однако это не мешает ему заниматься математическими подсчетами, размышлять об объектах «промышленного созидания» [1] и выстраивать логику потребностей Российского государства в Крымских землях.

Первое путешествие писателя, которое является объектом нашего интереса, продолжалось с конца мая до середины июля 1799 года. Маршрут П.И. Сумарокова пролегал через Миргород, Елисаветград, Кафу (Феодосию), Керчь, Судак, Алупку, Бахчисарай, Ахтиар (Севастополь), Кезлов (Евпаторию), Очаков, Одессу, ряд населенных пунктов в Бессарабии.

В своих путевых заметках, посвященных племяннице Г.А. Потемкина Варваре Васильевне Голицыной, П.И. Сумароков отмечает как не самые приятные, так и привлекательные эпизоды путешествия. Например, недалеко от Судака писатель попадает в сильнейшую грозу и находит приют в «домике мусульманина» [6, 86]; дорога от Алушты представляется ему крайне опасной, чудовищно узкой, Путешественнику приходится довериться лошади: «Испытанное мною при затруднительных переходах искусство горных лошадей решило меня не доверять боязненным своим стопам, и предпочесть первое. И так я дал свободу своему коню, от которого зависел свой жребий, и всякий шаг онаго угрожал гибелью. Я не один раз как иступленный останавливался, несколько раз от страха зажимал

глаза, волосы становились дыбом, и устранный с высоты взгляд повсюду с трепетом отворачивался к висящим над головой громадам» [6, 96].

Тем не менее, любознательность побуждает П.И. Сумарокова совершить восхождение на Чатырдаг – горный массив, расположенный в южной части Крымского полуострова. Преодолевая чувство страха, волнения, несколько раз делая привал, путники на лошадях все же поднимаются на вершину хребта и видят прекрасную картину – степь, кажущиеся игрушечными домики, а по другую сторону – бескрайнее море. Спустившись с горы пешком, они отдыхают в той же самой хижине, что и при подъеме, и приятно удивляются гостеприимству местных жителей, которые «убили нарочно барана, приготовили разные кушанья и устали ими целый стол. Вот нравящиеся сердцу угощения! – Вот образчики неразвращенных нравов, и вот мирная страна прославленных в древности пастырей!» [6, 153].

Во время своего путешествия П.И. Сумароков неоднократно отмечает печальные следы недавнего владычества над Крымом турок, разрушения, вызванные русско-турецкой войной, разбитые дороги, малолюдность посещенных им населенных пунктов, обусловленную, с одной стороны, военными действиями, с другой – массовым переселением крымских татар в Турцию и, с третьей, – ликвидацией работоторговли. С переходом Крыма под власть России невольничьи рынки на полуострове прекратили свое существование.

Крым как новый регион России был особой экономической зоной, с законами которой П.И. Сумароков познакомился на таможне в Перекопе: ввоз и вывоз товаров облагался пошлиной, причем вывоз стоил дороже и оплачивался только золотой монетой. Торговцы везли в Крым хлеб, свиное сало, растительное масло, ткани, а вывозили орехи, фрукты, вина, рыбу, выделанную кожу. Товары, произведенные в Крыму, пошлиной не облагались.

Рассказывая о своем путешествии на Крымский полуостров, П.И. Сумароков не просто делится впечатлениями. Он старается просветить своих будущих читателей, излагая им историю Крыма, определяя этапы борьбы за него между разными народами. Писатель отмечает, что в течение трех веков Крым находился под властью «Оттоманской порты»: «Оная утверждала в него от себя Ханов, имела там на приморских местах свои крепости и гарнизоны, брала от него войска, оставляя самовластие над ним Хану, своему даннику.

Но в 1783 году Россия обратила взор на древнее свое завоевание, и Таврида, претерпевшая толикия над собою превратности, приобщилась наконец под Ея Державу, и составляет ныне прелестную оной область» [6, 36]. П.И. Сумароков не сомневается в разумности присоединения крымских земель к России,

В Крыму писатель-путешественник старается познакомиться с культурой, экономикой, бытом разных народов, населяющих полуостров. В Бахчисарае он посещает сафьянные заводы, мечети, дворцы. Верной своей привычке фиксировать точные данные, П.И. Сумароков, находясь в Бахчисарайском Ханском дворце, отмечает, что в нем до 150 комнат, окружность всего комплекса – 420 сажен, «все тут дышит роскошью, негой и сладострастием» [6, 134]. Однако как подлинный патриот своей страны писатель рассматривает это масштабное сооружение в качестве показательного трофея Российской Державы, а не символа ханского величия, ведь во время обозрения «сего нового царства (Екатерина II. – *О.Р.*) удостоила его Своим в нем пребыванием» [6, 134].

П.И. Сумароков бывал в гостях у богатых князей, чиновников, где его вкусно потчевали блюдами различных национальных кухонь. Стараясь никого не обидеть, путешественник был вынужден из учтивости «выполнять их обряды, у татар пить кофий, курить табак, а у греков отвеживать фруктовую водку и заедать вареньем» [6, 138]. Впрочем, у читателя не создается впечатления, что путешественник испытывает неудобства от этого. Он открыт для восприятия малоизвестных ему культур и традиций.

Писатель обращает внимание на то, что крымчане много курят, что на базаре собираются практически одни мужчины, а женщины передвигаются по улицам с закрытыми

тканью лицами, что кажется П.И. Сумарокову крайне непривычным, как и многоженство, принятое у татар. Однако, констатируя этот факт, писатель не снабжает его негативным комментарием, уважительно относясь к нравам и обычаям представителей разных народов.

Путешественник пытается разобраться и в межнациональных отношениях», царящих в Крыму. Он неоднократно фиксирует факты доброжелательного отношения к себе татар, турок: «<...> при виде моем они кланялись мне, прижимая руки к груди, сажали меня подле себя, подали тотчас мне трубку и потчевали кофею без сахара и сливок» [6, 53], что, безусловно, казалось непривычным русскому человеку, но никакого неудовольствия по этому поводу П.И. Сумароков не высказывает.

Писатель составляет подробное описание каждого посещенного им населенного пункта, указывая количество улиц и домов, характер построек, наличие исторических достопримечательностей, численный и национальный состав населения. Перед нами рациональный человек, понимающий, что вся эта информация будет необходима при освоении крымских территорий. Известный еще с дохристианских времен Перекоп П.И. Сумароков называет «ключом Тавриды» и поражается скромности его размеров; Ахмечет – некогда торговый татарский городок – писатель видит уже губернским городом Симферополем, существенно расширившимся за счет присоединения новых земель. Его населяют татары, русские, греки, армяне.

Большое внимание в путевых заметках автор уделяет описанию Кафы, немало пережившей за долгие века своего существования. Сначала греки основали город Феодосию, который окружили каменным укреплением и вели морскую торговлю хлебом. Однако они были вытеснены татарами. При татарском господстве генуэзцы на месте старой крепости начали строить новый город. Кафу «хань избрали <...> своей столицей, и Кафа учинилась первейшим городом во всей Тавриде» [6, 57]. В момент своего расцвета город состоял из 20000 домов, в нем было «55 греческих и армянских церквей, 56 мечетей, до ста фонтанов, великое число ханов, лавок, 9 публичных бань и 4 кладбища» [4, 58]. Кафу населяли татары, греки, армяне, турки, караимы. Она была богатым городом, ведущим торговлю по Черному и Азовскому морям. Ко времени приезда в Феодосию П.И. Сумарокова все это великолепие осталось в прошлом. «Ныне в Кафе, – констатирует русский путешественник, – считается до ста небольших только и худо построенных домиков, и обитатели онаго суть вновь пришедшие уже греки, армяне и жида караимы, но ни одного татарина в нем не находится; ибо старожилы все удалились внутрь Крыма, другие же и совсем его оставили» [6, 59].

В таком же плачевном состоянии П.И. Сумароков нашел и Керчь, некогда столицу «Босфорских царей» [6, 70].

Алупка понравилась писателю своим местоположением, обилием плодоносящих фруктовых деревьев, но при этом показалась совершенно необитаемой – на улице городка ему не встретился ни один человек.

Балаклава покорила П.И. Сумарокова большим портом, защищенным от ветров, обилием рыбы. Прекрасное местоположение Балаклавы вызывало интерес у многих завоевателей Крыма, о чем также упоминает писатель. Он замечает, что при генуэзцах в XIV–XV вв. здесь были построены лучшие береговые укрепления. Пришедшие на смену генуэзцам турки всегда держали здесь свой воинский гарнизон. Впрочем, от бывшего величия Балаклавы тоже ничего не осталось: «Ныне Балаклава, состоящая из 60 домов, расположенных в одну линию по пологому берегу моря, обитаема лишь одним греческим батальоном, и есть воинская слобода» [6, 111].

Безусловно, П.И. Сумароков не мог не посетить «священный город» Севастополь, основанный в 1783 году как военно-морской порт. Под таким названием он существовал до 1797 года, а затем по указу Павла I был переименован в Ахтиар. Впрочем, документы эпохи свидетельствуют о том, что оба названия использовались параллельно. По описанию П.И. Сумарокова, в городе несколько рядов улиц, спускающихся к морскому берегу, «с преизрядными каменными добрых фасад домами» [6, 112]. «Ахтиар есть настоящий

военный город; гарнизон, морские батальоны, матросы и другие команды составляют жителей онаго; а обывателей в нем <...> самое небольшое количество» – отмечает писатель [6, 113–114]. Путешественник подчеркивает, что все в этом новом российском городе связано с морской службой, с защитой южных рубежей страны.

Посещает П.И. Сумароков и древний Херсонес, основанный за 500 лет до Рождества Христова, и те места Крымского полуострова, которые связаны с Крещением Руси: «<...> показывают развалины церкви Св. Василия, в которой наш великий Князь Владимир, отрекшись от идолослужения, озарил себя таинством спасительного крещения» [6, 117].

Писатель побывал и в не менее древней Евпатории, основанной в последнем веке перед Рождеством Христовым Митридатом Евпатором, Царем Понтийским, от имени которого город и получил свое название. Турки переименовали его, назвав Кезловым, Россия вернула Евпатории название прежнее. Но, как и в случае с Севастополем, оба наименования использовались равноправно. Евпатория произвела на путешественника положительное впечатление, хотя ее улицы находились далеко не в лучшем состоянии и отсутствовала пресная вода. Прежде, до разорения города, вода в нем была, «определены были люди, и они посменно между собою поднимали ее лошадьми в бассейн, из которого она шла вверх в другой бассейн, из сего же расходилась по подземным трубам» [6, 158]. П.И. Сумарокова беспокоит отсутствие пресной воды в Евпатории, поскольку это существенно затрудняет жизнь населения. Скорейший ремонт труб, отмечает путешественник, облегчит положение жителей города, в котором «здоровый» воздух, целебные грязи, излечивающие различные заболевания.

Практический, порой просто утилитарный подход к увиденному сочетается в путевых заметках П.И. Сумарокова с типично сентименталистскими размышлениями о суетности цивилизованного мира, которому противопоставляется беспечная жизнь на лоне природы: «Пораженное мое воображение прелестями Крымских мест посеяло тогда в мыслях моих сие рассуждение. Почто, говорил я сам себе, прилепляемся мы к сему суетному и праздному миру, где нет ни дружбы, ни родства, где всякий об одном себе печется, где знакомства на одной холодности и притворстве только основаны, где подлость заглушает благородные чувства, где роскошь, богатство, наглость и игра составляют все достоинства, где ум не действует, и где мода простирается даже и на самые пороки. Не нашел ли бы человек в сем Едемском краю прямых услаждений в своей жизни?» [6, 92–93].

Сравним этот фрагмент с романом Л. Стерна «Сентиментальное путешествие»: «<...> природа верховной своей властью ставит нашему недовольству известные границы и преграды; она этого достигает самым тихим и спокойным образом, исключив для нас всякую возможность наслаждаться нашими радостями и переносить наши страдания на чужбине» [7, 22]. Вместе с тем, английский писатель не сосредоточивает внимания на описании природы тех стран, которые посещает его пастор Йорик, в отличие от русского путешественника, отмечающего: «Тут ты (природа. – *О.Р.*) воздымаешь величественные кипарисы, и лавровые деревья <...> на испещренных розами и нарциссами долинных тихие зефиры разносят по воздуху ароматы и нежат царствующую любовь» [6, 92]. Крымские пейзажи услаждают сердце, «и душа, исполненная восторга, парит в горня открыт премудрого сему Виновника. Одним словом, слаба кисть, недостаточно перо, чтобы изобразить хоть мыло оные красы» [6, 100–101], – замечает писатель.

Покидая полуостров, П.И. Сумароков считает необходимым обобщить свои впечатления. Он определяет географическое положение Крыма, дает сведения о его «здоровом» климате, флоре и фауне, национальном составе жителей – честных, простосердечных, услужливых, гостеприимных, однако «к жестокости и мщению склонных» [6, 180], обрядах и традициях «крымчаков»: «Разные народы, разные обычаи! Что одному кажется смешным, в том другой важность обретает <...> Всякий ищет познать своего творца <...> Сколько стран, столько и обыкновений <...> У людей разные обычаи, но все они дети единого Бога» [6, 182]. Для П.И. Сумарокова Крым – «обетованный край», необходимый России. Он ее «сокровище», которое необходимо беречь и развивать.

1. Галушко А.Д. Концепт «оазис» в «Путешествии по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году» П.И. Сумарокова. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-oazis-v-puteshestvii-po-vsemu-krymu-i-bessarabii-v-1799-godu-p-i-sumarokova> (дата обращения: 30.08.2023).
2. Екатерина II и Г.А. Потемкин. Личная переписка 1769–1791. М., 1997. URL: <https://document.wikireading.ru/19793> (дата обращения: 10.06.2023).
3. Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II 1785–1789. СПб., 1865. URL: <https://litmir.club/br/?b=549037&p=41> (дата обращения: 14.06.2023).
4. Куликова А.А. Культурологические особенности путевой прозы русской литературы конца XVIII – начала XIX века. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturologicheskie-osobennosti-putevoy-prozy-russkoj-literatury-kontsa-xviii-nachala-xix-veka> (дата обращения: 14.06.2023).
5. Мамуркина О.В. Жанровые традиции документальной путевой прозы в литературе конца XVIII – начала XIX века. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovye-traditsii-dokumentalnoy-putevoy-prozy-v-literature-kontsa-xviii-nachala-xix-veka> (дата обращения: 30.08.2023).
6. Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году, / Павлом Сумароковым; С историческим и топографическим описанием всех тех мест. Москва: В университетской типографии, у Ридигера, 1800.
7. Стерн Л. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. СПб., 2000.

О.А. Селеменова, П.С. Потехина
O.A. Selemenova, P.S. Potekhina

МИФОТОПОНИМИЯ И.А. БУНИНА-ХУДОЖНИКА

MYTHOLOGICAL TOPONYMS OF I.A. BUNIN-ARTIST

В статье поднимается вопрос состава и функций мифотопонимов в художественном наследии И.А. Бунина. Актуальность темы обусловлена, с одной стороны, пристальным вниманием ученых к топонимии бунинских текстов, с другой – анализом исключительно двух групп топонимов: реальных и литературных. В качестве третьей группы единиц, вербализующих индивидуально-авторскую картину мира, в статье рассматриваются мифотопонимы. Сближаясь с литературными топонимами признаком отсутствия референта в реальной действительности, они не являются принадлежностью исключительно индивидуально-авторской картины мира Бунина и отсылают к текстам этнических мифов, философско-религиозных учений иудаизма, христианства, ислама, восточнославянского фольклора. Установлено, что в прозе и поэзии писатель использует разные по семантике и структуре группы мифотопонимов. По семантике выделены мифомакротопонимы, мифохоронимы, мифоинсулонимы, мифоойконимы, мифооронимы, мифопетронимы, мифодримонимы, мифогидронимы, а по структуре – простые и составные мифотопонимы. Выделенные единицы упорядочиваются в единую систему на базе отношений контекстуальной синонимии и антонимии. В качестве продуктивного способа образования мифотопонимов в художественных текстах Бунина отмечен регулярный переход апеллятивов в имена собственные; зафиксированы случаи межвидовой трансоимизации мифотопонимов. Авторы приходят к выводу, что выделенные в художественной картине мира писателя мифотопонимы участвуют в построении пространственно-временного континуума, конструировании художественных образов-локусов; создании характера персонажа; отсылают к известным мифологическим или религиозно-философским сюжетам; репрезентируют ключевые бинарные оппозиции.

Ключевые слова: художественная картина мира И.А. Бунина, мифотопоним, семантика, семантическая деривация, парадигматические отношения, функция.

The article raises the question of the composition and functions of mythological toponyms in I.A. Bunin's artistic heritage. The relevance of the topic is due, on the one hand, to the close attention of scientists to the toponymy of Bunin's texts, on the other hand, to the analysis of exclusively two groups of toponyms: real and literary. In the article, we consider mythological toponyms as the third group of units that verbalize the individual author's toponymic picture of the world. Mythological toponyms are close to literary toponyms due to the absence of a referent in real life, but at the same time, mythotoponyms do not belong exclusively to Bunin's individual author's picture of the world, as they refer to texts of ethnic myths, philosophical and religious teachings of Judaism, Christianity, Islam and East Slavic folklore. It is

established that in prose and poetry, the writer uses groups of mythological toponyms that differ in semantics and structure. According to the semantics, we have identified mythological insulonyms, oikonyms, oronyms, petronyms, dreamonyms, hydronyms and according to structure – simple and composite mythological toponyms. All mythological toponyms are ordered into a single system based on the relations of contextual synonymy and antonymy. In the analyzed literary texts, the regular transition of appellatives into mythological toponyms is noted as a productive way of formation of mythotoponyms; and the examples of interspecific transonymization of mythological toponyms are also recorded. The authors come to the conclusion that the mythological names highlighted in Bunin's artistic picture of the world participate in the construction of a space-time continuum, the construction of artistic images-loci; the creation of the characters of heroes; refer to the well-known mythological or religious-philosophical plots; represent the key binary oppositions.

Key words: *I.A. Bunin's artistic picture of the world, mythological toponym, semantics, semantic derivation, paradigmatic relations, function.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-58-3-68-74

Внимание филологов к исследованию поэтических ономастиконов отечественных и зарубежных писателей во второй половине XX в. – первой четверти XXI в. обусловлено во многом принципом антропоцентризма с его установкой на изучение языковых фактов в тесной связи с человеком, окружающим его миром, духовно-практической деятельностью, культурой. Одной из ключевых семантических групп художественных онимов являются топонимы. Они выступают функционально-семантическими знаками, благодаря которым осуществляется как образование текста, так и его декодирование. Подчиняясь идейному замыслу писателя, топонимы номинируют какие-либо ключевые локусы в пространственной системе координат текста, обеспечивают текстовую информативность, создают культурно-историческое пространство, эксплицируют скрытые смыслы.

Топонимия художественных текстов И.А. Бунина уже на протяжении многих лет представляет собой объект пристального изучения ученых. Мысль об особой значимости этих единиц для конструирования лексического уровня бунинской прозы и поэзии подтверждается их регулярным использованием в названиях произведений, т.е. начальной, ключевой позиции текста: «В Альпах», «Бретань», «Венеция», «Весной, в Иудее», «В Москве», «Возвращаясь в Рим», «В Париже», «В Сицилии», «Господин из Сан-Франциско», «Кавказ», «На Невском» и др.

Среди лингвистов, уже обращавшихся к вопросу функционирования топонимов в произведениях И.А. Бунина, можно назвать Т.В. Краснову [4; 11], Ю.Т. Листрову-Правду [5], С.М. Мацкевич [6], Т.Ф. Новикову [8], Е.А. Попову [9], С.М. Пронченко [10], О.В. Рудневу [12], А.А. Чеботареву [16], О.В. Четверикову [18] и др. Они интерпретируют и описывают топонимию художественно-эстетической парадигмы писателя в русле самых разных направлений: литературной ономастики, лингвистического краеведения, лингвистики сверхтекста, когнитивной лингвистики, лингвокультурологии.

Традиционно в художественном наследии Бунина анализу подвергаются два типа топонимов: реальные и литературные. Реальные топонимы номинируют существующие или когда-то существовавшие места, например, *Афины, Бабий базар, Босфор, Венеция, Геллеспонт, Дон, Елец, Загреб, Ливенская дорога, Мертвое море, Москва, Мучной ряд, Каир, Назарет, Неаполь, Нил, Стамбул, Чернавский погост, Эльбурс* и др. Каждый из таких микротопонимов может быть «найден и отмечен на географической карте» [11, 149]. Литературные же топонимы специально созданы Буниным по уже имеющимся образцам: *Базарная улица, Долгая улица, Красный Бугор* и др. Литературная топонимия, накладываясь

на реальную, фактическую, помогает писателю моделировать индивидуально-авторскую картину мира.

Мы полагаем, что в качестве третьего разряда топонимической лексики, функционирующей в бунинских произведениях, следует выделить мифотопонимы. Эти единицы, как и собственно литературные топонимы, не имеют референтов в реальной действительности и обозначают вымышленные локусы. Однако в отличие от литературных топонимов мифотопонимы не созданы Буниным по имеющимся образцам и не являются принадлежностью исключительно его творческого сознания, индивидуально-авторской художественной картины мира. Они отсылают к ключевым точкам пространственно-временного континуума этнических мифов, философско-религиозных учений иудаизма, христианства, ислама, восточнославянского фольклора. Например, мифический остров-государство *Атлантида* (др.-гр. Ἀτλαντίς), упомянутый в бунинском стихотворении «Зов», отмечен, по данным Национального корпуса русского языка, в художественных картинах мира Д.Л. Быкова, В.С. Гроссмана, И.А. Ефремова, А.В. Иванова, В.В. Набокова, В.О. Пелевина, Л.С. Петрушевской, Б.А. Пильняка, Д.И. Рубиной, А.Н. Толстого и многих других отечественных писателей [7].

По своей соотнесенности с мифолого-географическим объектом мифотопонимы в произведениях Бунина делятся на ряд подгрупп:

1) мифомакротопонимы (названия очень крупных по масштабу мифологических территорий, пространств, не ограниченных какими-либо рамками): *Царство Божие*, *Царство Небесное*;

2) мифохоронимы (названия части мифологического пространства, конкретной области): *Ад*, *Джиннат*, *Рай*, *Сакар*, *Пятиградие*. В эту же подгруппу включаем мифомикрохороним *Мистарим* как номинацию тайного убежища Бога [13, 51];

3) мифоинсулонимы (названия мифических островов): *Атлантида*, *Буян*;

4) мифоойконимы (названия мифических селений, в том числе различных городов): *Галгал*, *Гоморра*, *Илион*, *Ирем*, *Небесный Град*, *Содом*;

5) мифооронимы (названия мифических элементов рельефа, у Бунина – низменностей): *Долина Смерти и Огня*, *Долина Огненная*;

6) мифопетронимы (названия мифических камней): *Алатырь*;

7) мифодримонимы (названия мифических лесных участков): *Сад (небесный)*, *Эдем*;

8) мифогидронимы (названия различных мифических водных объектов), включающие мифопотамонимы *Алмазная Река*, *Ковсерь* и мифоокеаноним *Океан*.

По структуре выделенные единицы дифференцируются на однословные (простые) и двух- или трехсловные (составные). Составные мифотопонимы построены по двум моделям: «имя существительное + атрибутивная словоформа, представленная зависимым именем прилагательным в препозиции или постпозиции» и «имя существительное + зависимое сочетание слов, организованное на базе сочинительной связи и имеющее атрибутивное значение». Ср.: *Небесный Град* (первая модель) – *Долина Смерти и Огня* (вторая модель).

При именовании вымышленного локуса Буниным могут использоваться разные структурные варианты мифотопонима: *Град* и *Небесный Град*, *Долина Огненная* и *Огненная*, *Царство Небесное* и *Царство*. В подобных примерах, отмеченных среди мифоойконимов, мифооронимов и мифомакротопонимов, какой-либо из компонентов двухсловной модели (чаще всего с атрибутивным значением) редуцируется.

Продуктивным способом словообразования мифотопонимов текстов Бунина выступает семантическая деривация. Контекстуальные отапеллятивные образования были отмечены и среди простых, и среди составных мифотопонимов. Так, апеллатив *ад*, фиксирующийся в древнерусском языке с XI в. в значении «место, где души грешников после смерти предаются вечным мукам» [17, 28], функционирует в стихотворениях «Мандрагора» и «День гнева. Апокалипсис, VI» как имя собственное:

*Но палач – не убийца: он – исчадие Ада,
И цветок, полный яда, Бог тебе не забудет!*

(«Мандрагора», 1907) [3, т. 2, 33].

Более того, в стихотворении Бунина «День гнева. Апокалипсис, VI» наблюдается процесс межвидовой трансоимизации мифонима *Ад*: из группы мифохоронимов он переходит в группу мифоперсонимов в результате смены виртуального референта, которым выступает уже не преисподняя, а сущность мужского пола, олицетворяющая собой страдания грешников и идущая вслед за Смертью. Подобный вывод подтверждается координацией лексемы *Ад* со спрягаемой глагольной формой в ед. ч., м.р. *идти* со значением 'двигаться, передвигаться, ступая ногами', а также контекстуальным окружением указанного мифонима (мифоперсоним *Смерть*, анафорические местоимения с предлогами *за ней, у ней*, указывающие на *Смерть*):

*И я взглянул: конь бледен,
На нем же мощный всадник – Смерть. И Ад
За нею шел, и власть у ней была...*

(«День гнева. Апокалипсис, VI», 1905) [3, т. 1, 297].

В контекстах выделенные мифотопонимы способны реализовывать парадигматические связи, представленные контекстуальной синонимией и антонимией. Например, контекстуальными синонимами выступают мифооронимы *Долина Смерти и Огня* и *Долина Огненная*, которые появились, очевидно, в художественной картине мира Бунина под влиянием христианской религиозной литературы. Ведь в Библии неоднократно упоминаются различные долины, большие и малые, названные и безымянные: долина Хевронская, долина Есхол, долины Иерихона, долина Мицфы, долина Ахор и др. Образы долин в топографии Писания были связаны не только с идеей плодородия, мира, красоты, но и войны, гибели, опустошения [14]. В художественных текстах писателя, в частности стихотворении «Молчание» (1916 г.), рассказах «Аглая» (1916 г.) и «Роза Иерихона» (1924 г.), виртуальным референтом упомянутых контекстуальных мифооронимов-синонимов становится местность, опустошенная по причине гнева Господня.

Ряды встретившихся нам в текстах Бунина контекстуальных мифотопонимов-синонимов двучленны: *Рай – Джиннат*, *Ад – Сакар*, *Царство Божие – Царство Небесное*, *Сад – Эдем*.

В качестве контекстуальных антонимов из анализируемых единиц можно указать *Рай – Ад*, *Джиннат – Сакар*, которые реализуют так называемую «условную антонимию», связанную не столько с самими именами, сколько с образами, закрепленными за ними [15, 304].

Функции мифотопонимов в индивидуально-авторской картине мира Бунина различны и частично зависят от типа организации художественной речи – проза или поэзия. Поскольку референты мифотопонимов виртуальны, то в прозаических и поэтических текстах эти имена собственные сами по себе не могут служить маркерами основных точек создаваемого писателем географического пространства по горизонтали (страны, города, реки) или вертикали (горные вершины): *Арим*, *Мекка*, *Скутари*, *Геджас*, *Могреб*, *Эльбурс* и др. Однако они участвуют в построении пространственно-временного континуума текста опосредованно, путем сравнения, уподобления реальных топосов мифологическим: *Не даром Галату сравнивают с помойной ямой Европы, сравнивают с ... Содомом* («Тень птицы», 1907) [1, 506]; *Не Эдем ли весь Ливан?* («Храм Солнца», 1909) [1, 577];

*Сад в эту ночь – как сад Ирема.
И сладострастна, и бледна,
Как в шакнизир, тайник гарема,
В узор ветвей глядит луна.*

(«Розы Ширази», 1906) [3, т. 2, 28].

Взаимодействуя с реальными топонимами, мифотопонимы формируют описания различных локусов «в определенный момент исторического времени» [18, 225]: *В великом покое вековой тишины и забвения лежали перед нами ее палестины – доли Галилеи, холмы иудейские, соль и жупел **Пятиградия*** («Роза Иерихона», 1930) [2, с. 166];

*Все дико и прекрасно, как в Эдеме:
Торчат шипы акаций, защищая
Узорную нежнейшую листву,
Цветами рдеют кактусы...*

(«Цейлон», 1916) [3, т. 2, 145].

В поэтических текстах мифотопонимы как прямые отсылки к известным мифологическим и философско-религиозным сюжетам разрушают пространственную и горизонталь, и вертикаль. Они соединяют земное с небесным, историческое с вечным, вневременным:

*А там течет, там льется за туманом
Река всех рек, лазурная Ковсерь,
И всей земле, всем племенам и странам
Сулит покой. Терпи, молись – и верь.*

(«Ковсерь», <1903–1905>) [3, т. 1, 274].

Известно, что отдельные реальные топонимы в бунинской прозе выступают не только инструментами создания пространственно-временного континуума конкретного текста или группы текстов, но и средствами конструирования «мощного художественного образа» [8, 58]. К таковым, например, относят топоним *Суходол*, именующий село в Краснинском районе Липецкой области и выступающий регионально и национально маркированной языковой единицей [8, 58], или топоним *Елец*, обладающий особой культурной значимостью в силу группировки вокруг него значительного количества национально-прецедентных текстов [9, 270]. Для мифотопонимов, аккумулирующих культурно-символические, историко-философские, мировоззренческие смыслы, сформулированное выше положение является практически аксиомой. Например, мифопотамонимы *Ковсерь* и *Алмазная Река* в стихотворениях «Ковсерь» и «Ночь Аль-Кадра» становятся знаками бесконечности, откровения и несокрушимости веры; мифоинсулоном *Атлантида* в стихотворении «Зов» вырастает в символ мистического будущего; мифохороним *Джиннат* в стихотворениях «Ковсерь» и «Черный камень Каабы» – маркером благодати, вечного блаженства; а мифодримоним *Эдем* в рассказах «Пустыня дьявола» и «Храм Солнца» – символом тоски и безутешного плача по потерянному раю. Например: *На этой «середине пути», который считался путем в преисподнюю, плакал сам прародитель, лишенный Эдема...* («Пустыня дьявола», 1909) [1, 565];

*Ночь Аль-Кадра. По темным горным склонам
Еще спускаются, слоятся облака.
Пел муэzzин. Перед Великим Троном
Уже течет, дымясь, Алмазная Река.*

(«Ночь Аль-Кадра», 1906) [3, т. 2, 8].

В прозаических текстах, в отличие от поэтических, мифотопонимы, будучи связаны с антропонимами, выполняют специфическую функцию создания образа и характера персонажа. Например, описывая быт сестер Анны и Катерины в рассказе «Аглая», Бунин

акцентирует внимание читателя-интерпретатора на увлечении Анны религиозной литературой, что впоследствии влияет на ее решение принять монашеский постриг: *Так и узнала Анна о девах и юношах, растерзанных дикими зверьми на ристалищах, ... трудах Саввы освященного, обитавшего в Долине Огненной, и о многих, многих, горькие дни* («Аглая», 1916) [2, 101].

В поэтических текстах Бунина как текстах концептуально, идейно более концентрированных по сравнению с прозаическими в силу небольшого объема, ритмической формы, своеобразного отбора лексики и синтаксических структур мифотопонимы регулярно выступают языковыми единицами создания мировоззренческой индивидуально-авторской сетки координат. Например, мифохоронимы, мифодримонимы, мифооиконимы, мифопотамонимы становятся репрезентантами бинарной пространственно-онтологической оппозиции «рай – ад», последовательно реализуемой Буниным-поэтом в противопоставленных диадах «праведность – нечестивость» и «блаженство – мучения». Если мифотопонимы *Джиннат, Рай, Ирем, Эдем, Алмазная Река, Ковсерь* вербализуют левого члена указанных диад, то *Ад, Сакар, Содом* – правого.

Проведенный анализ группы мифотопонимов в художественных текстах Бунина приводит нас к нескольким выводам:

- 1) семантической и структурной дифференцированности мифотопонимов. По семантике среди мифотопонимов обнаруживаем мифомакротопонимы, мифохоронимы, мифоинсулонимы, мифооиконимы, мифооронимы, мифопетронимы, мифодримонимы, мифогидронимы. По структуре отмечены только два типа – простые и составные;
- 2) упорядоченности выделенных семантических групп в единую систему отношениями контекстуальной синонимии и антонимии;
- 3) полифункциональности мифотопонимов в художественной картине мира Бунина и частичной зависимостью функций мифотопонимов от типа организации художественной речи.

1. Бунин И.А. *Собр. соч.*: в 6 т. Т. 3. *Повести и рассказы 1907–1914.* М., 1987.

2. Бунин И.А. *Собр. соч.* в 6 т. Т. 4. *Произведения 1914–1931.* М., 1988.

3. Бунин И.А. *Стихотворения: в 2 т. / вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. Т.М. Двинагиной.* СПб., 2014.

4. Краснова Т.В. *Российская топонимия в художественной прозе И.А. Бунина.* Елец, 2005.

5. Листрова-Правда Ю.Т. *Собственные имена (топонимы) в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» («русскость» писателя) // Язык и национальное сознание. Межвузовский сборник научных трудов.* Воронеж, 2011. С. 53–59.

6. Мацкевич С.М. *Средства объективации концептуального признака «ПРОСТРАНСТВО» в лирическом цикле И.А. Бунина «Ислам» // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Русская филология.* 2014. № 6. С. 63–67.

7. *Национальный корпус русского языка.* URL: <https://ruscorpora.ru/> (дата обращения: 2.06.2023).

8. Новикова Т.Ф. *Национально-маркированная лексика в бунинских текстах // Елец в историко-культурном пространстве России. Сб. научных трудов.* Елец, 2016. С. 53–59.

9. Попова Е.А. *Елецкий текст русской литературы: языковая специфика // 80-летие елецкой филологии. Материалы Международной научной конференции.* Елец, 2019. С. 268–279.

10. Пронченко С.М. *Имена собственные в стихотворениях И.А. Бунина: системный подход (к 145-летию со дня рождения писателя) // Вестник Брянского государственного университета.* 2015. № 2. С. 260–267.

11. Сергеева Г.Н., Краснова Т.В. *Топонимы в произведениях И.А. Бунина. К 140-летию И.А. Бунина (1870–1953) // Вестник Российского нового университета. Сер. Человек в современном мире.* 2010. № 1. С. 148–154.

12. Руднева О.В. *Концептуализация пейзажа в малой прозе И.А. Бунина (лингвостилистический аспект): автореф. дисс. ...канд. филол. наук.* Сургут, 2007.

13. Селеменова О.А., Бородин Н.А. *Мифологические имена в поэзии И.А. Бунина: монография.* Елец, 2022.

14. *Словарь библейских образов / под общ. ред. Л. Райкена, Дж. Уилхойта, Т. Лонгмана; пер.: Скороходов Б.А., Рыбакова О.А. СПб., 2005. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-biblejskih-obrazov/206> (дата обращения: 3.06.2023).*
15. Суперанская А.В. *Общая теория имени собственного. М., 1973.*
16. Чеботарева А.А. *Топонимы как знаки жизненного пути в прозе И.А. Бунина // Язык и культура региона как составляющие образовательного пространства. Сборник статей II Международной научно-практической конференции. Белгород, 2020. С. 220–223.*
17. Черных П.Я. *Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. Т. 1: А – Пантомима. М., 1999.*
18. Четверикова О.В., Алексеева М.А. *Языковая экспликация концепта ПРОСТРАНСТВО в поэтической модели мира Ивана Бунина // Слово и текст: теория и практика коммуникации. Сб. научно-методических трудов. Армавир, 2021. С. 254–259.*

О.В. Сулемина, Ю.С. Попова, С.А. Скуридина
O.V. Sulemina, Ju.S. Popova, S.A. Skuridina

**ХРИСТИАНСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ
 ТРАДИЦИИ (НА ПРИМЕРЕ «РОЖДЕСТВЕНСКОГО РАССКАЗА»)**

**CHRISTIAN ALLUSIONS IN RUSSIAN LITERATURE TRADITION
 (BASED ON THE "CHRISTMAS STORY")**

Данная статья посвящена анализу рассказа Антона Павловича Чехова «Страх» в контексте отсылок к христианской традиции. Сам автор назвал свой рассказ «рождественским», что вызывает у исследователей закономерные вопросы. Комплекс характеристик, значимых для «рождественской словесности», мало применим к этому тексту. Исследователи сходятся во мнении, что в отношении рассказа к данной категории определяющим был мотив страха. Несомненно, это справедливо и неоднократно доказано. Однако мы считаем, что, наряду со страшным (которое ближе к «святочному» тексту), в рассказе встречается множество христианских аллюзий, создающих особую атмосферу, характерную для Рождества и связанного с ним культурного поля. Это христианская мифология (в именах, числах), мотивы мученичества, терпения, милости, покаяния, вера и ее отсутствие. Мы не видим в рассказе рождественского чуда, но ощущаем его призрачную возможность. Страх перед бессмысленностью жизни, сопровождающий главного героя и передающийся рассказчику, противопоставлен смирению Гаврилы Северова. Здесь скрыто сравниваются вера и рационалистический «научный» взгляд на жизнь. Оказывается, что человек, опустившийся и потерявший уважение в обществе, осознает себя частью мира и видит в своих страданиях волю Бога, которому готов ответить за свои грехи. А представители дворянской молодежи, за которыми будущее, не понимают смысла не только своей жизни, но и всего, что происходит в мире. Показателен пример Силина с букашкой, с которой он себя сравнивает. Герой боится всего мира и самого себя, не ощущает своей значимости и возможности что-либо изменить. Однако страх героя – это не только отрицательное начало. С нашей точки зрения, это показатель его своеобразного пробуждения от правильности «кажущегося» общества. Он понимает, что живет неправильно (хотя внешне он успешен), но не видит другого пути для своей души. А Гаврила Северов, внешне потерявший уважение общества, принимает свой путь и спокойно следует ему, осознавая перспективу отвечать перед Богом.

Ключевые слова: *страх, «рождественский рассказ», А.П. Чехов, христианская мифология.*

This article is devoted to the analysis of A.P. Chekhov's short story "Fear" in the context of references to the Christian tradition. The author himself called his story "Christmas", which raises legitimate questions for the researchers. The complex of characteristics significant for the "Christmas literature" is of little use to this text.

Researchers agree that the motive of fear was the determining factor in assigning the story to this category. Undoubtedly, this is true and has been proven repeatedly. However we believe that along with the fear (which is closer to the "Yuletide" text), there are many Christian allusions in the story that create a special atmosphere characteristic of Christmas and the cultural field associated with it. These are Christian mythology (in names, numbers), the motives of martyrdom, patience, mercy, repentance, faith and its absence. We do not see a Christmas miracle in the story, but we feel its ghostly possibility. The fear of the meaninglessness of life, accompanying the main character and transmitted to the narrator, is contrasted with the humility of Gavril Severov. Here faith and a rationalistic "scientific" view of life are secretly compared. It turns out that a person who has fallen and lost respect in society realizes that he is part of the world and sees in his suffering the will of God, to whom he is ready to answer for his sins. And the representatives of the noble youth, who have the future, do not understand the meaning not only of their lives, but also of everything that happens in the world. The example of Silin and a bug, with which he compares himself, is indicative. The hero is afraid of the whole world and himself, does not feel his importance and the ability to change anything. However, the fear of the hero is not only a negative beginning. From our point of view, this is an indicator of his peculiar awakening from the correctness of the «seeming» society. He understands that he is living incorrectly (although outwardly he is successful), but he does not see another way for his soul. And Gavril Severov, who has outwardly lost the respect of society, accepts his path and calmly follows it, realizing the prospect of answering to God.

Key words: fear, "Christmas story", A.P. Chekhov, Christian mythology.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-58-3-75-80

Многие рассказы А.П. Чехова воспроизводят различные эмоции и психологические состояния человека («Скучная история», «Спать хочется», «Черный монах» и др.), в частности, страх («Страх», «Страхи»), который в художественной реальности писателя скорее обыденное явление, нежели исключительное [12]. Герои Чехова, по верному замечанию В.Я. Линкова, отчуждены от жизни, что и вызывает ощущения потерянности, страха. И рассказ «Страх» – это «выражение своего рода квинтэссенции мыслей и настроений отчужденного человека, вкрапленных в рассеянном виде почти во всех вещах А.П. Чехова» [7, 78]. «Психологию страха Чехов исследовал чрезвычайно подробно, как, быть может, никто другой ни в нашей, ни в мировой литературе», – соглашается М.П. Громов [2, 384].

С нашей точки зрения, рассказ «Страх» – это не только изображение отчужденности и художественное исследование страшного, но и текст, наполненный христианскими аллюзиями, которые расширяют пространство смыслов и завуалировано поднимают вопросы веры и рационализма, потери нравственных идеалов и вследствие этого своеобразной имитации жизни. Уже из названия понятно, что основной темой в рассказе будет страх в различных его проявлениях. Отметим сразу, что, несмотря на летний хронотоп, рассказ был отнесен самим Чеховым в письме к Н.М. Ежову [13] к «рождественским» и опубликован 25 декабря 1892 года в газете «Новое время». В том же письме обнаруживаем поздравления с праздником и указание на то, что автор свой рассказ «выматывал из души» [13]. Как справедливо указывает в своей статье Н.В. Капустин, в то время была широко распространена «рождественская» и «святочная» словесность, которая обладала определенными мотивными, сюжетными, хронотопическими характеристиками [5]. Рассказ «Страх» исследователь относит к «рождественской» словесности именно по основному мотиву [Ср.: 4]. Однако он утверждает, что «термины "святочный" и "рождественский" строго не различались и были взаимозаменяемыми» [5, 12]. С этим не соглашается Т.Н. Козина, которая в своей работе разделяет жанры и выявляет особенности

каждого из них, утверждая, что истоки «рождественского» рассказа лежат в христианском мировоззрении, а «святочные» рассказы происходят от русского фольклора [6]. Мы поддерживаем эту точку зрения, как и то, что в «рождественском» рассказе главное – чудо, приходящее к верующему человеку, а в «святочном» – страшные события.

Думается, Чехов хорошо понимал жанровую специфику и не зря назвал «Страх» «рождественским» рассказом. Несомненно, мотив страха, его воздействия на человека прослеживается очень четко. Но каково происхождение страха и есть ли пути его преодоления, встречаются ли «рождественские» аллюзии, помимо страха?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, обратимся непосредственно к тексту. Основными героями рассказа являются Дмитрий Петрович Силин, его жена Мария Сергеевна и рассказчик; второстепенный, но значимый образ – Гаврила Северов. Главный герой – «умный, добрый, нескучный и искренний человек» [14, 127], который получил хорошее образование, имеет усадьбу, семью и, как кажется, прекрасную жизнь. Но рассказчик замечает, что видит в нем «замученного человека». Позднее сам Силин признается, что «болен боязнью жизни» [14, 131]. Силин доверительно рассказывает своему, как он сам считает, другу, что вся жизнь его пропитана страхом, он боится «обыденщины», людей, самого себя и своих несправедливых поступков. Монолог Силина – это, с одной стороны, признание в собственной отчужденности от жизни и беспомощности, отсутствии смысла, но, с другой стороны, это своеобразная проповедь от противного. Слова героя раскрывают низменность и грешность так называемого дворянского общества: «условия жизни и воспитание заключили меня в тесный круг лжи, что вся моя жизнь есть не что иное, как ежедневная забота о том, чтобы обманывать себя и людей и не замечать этого, и мне страшно от мысли, что я до самой смерти не выберусь из этой лжи» [14, 131]. Он видит порочность жизни, но не знает, как из этого порочного круга выбраться. Он говорит, что обычным людям кажется, что они все понимают и все делают правильно, а он «растерял это "кажется"» [14, 131]. Силин призывает своего собеседника вдуматься в смысл жизни, увидеть ее глубину. Здесь стоит вспомнить, что фамилия *Силин* происходит от имени одного из христианских апостолов, Силы Коринфского, сподвижника апостола Павла. Апостол Сила проповедовал христианское вероучение в Антиохии и некоторых других землях, претерпел мучения и был заключен в тюрьму, но затем освобожден чудесным образом [9, 10]. Христианская аллюзия указывает на стремление главного героя к праведности, но он, в отличие от апостолов, не обладает верой, которая помогала бы стойко воспринимать жизнь и страдания. Неслучайно говорится, что вера – это отсутствие страха. В Евангелии от Матвея читаем слова Христа: «Что вы так боязливы, маловерные?» (Мф. 8: 26).

Несмотря на свои метания и страх жизни, Силин старается поступать правильно и справедливо. Так, он принимает на работу с испытательным сроком пьяницу Гаврилу Северова, тем самым являет «божескую милость». Кажется, что главный герой находится на полпути к обретению себя и глубокой веры, к которой, по замечаниям исследователей и современников шел и сам Чехов [3, 16]. Силин понимает неправильность жизни, но не осознает, где найти правильное направление, к которому стремится его душа. Он увидел бессмысленность кажущейся жизни, но не обрел понимания жизни глубокой и настоящей.

Рассказчик наблюдает, как, поделившись с «другом» своими страхами, Силин разговаривает весело и даже пытается строить планы на жизнь. Ему думается, что он преодолел свое отчуждение от всех, озвучив его причины близкому человеку. Однако, как показали дальнейшие события, это было иллюзией. Силин рассказал другу, что вернуться в Петербург и заняться наукой ему мешает семья – «главное несчастье и ... главный страх» [14, 131]. Как нам становится известно, жена героя, Мария Сергеевна, вышла за него замуж не по любви, возможно, из жалости, возможно, от *скуки*. Силин знал об этом, но все равно согласился и тем самым обрек себя на *жестокую пытку*.

Имя *Мария* означает «любимая, желанная», но также может трактоваться как «печальная, горькая» [8]. Именно печаль, горечь и страх привносит она в жизнь Силина,

свою собственную и рассказчика. Эта женщина не сдержала своего обещания, но она была изначально честна с мужем. С другой стороны, она согласилась жить с нелюбимым и принимать его чувства, за что была наказана любовью и страстью к рассказчику и расставанием с ним. Изначально Мария Сергеевна пыталась бороться с собой, стараясь не оставаться наедине с рассказчиком. Ее чувства искренни, она по-настоящему страдает и хочет уехать от мужа. Но она совершенно не задумывается о муже и детях, их чувствах и жизни, о правильности своих поступков. Она в итоге оказывается в ловушке обстоятельств и своего неправильного выбора, хоть и остается с семьей.

С образом Марии Сергеевны связан мотив *скуки* («мне всегда скучно» [14, 134]). Она повторяет, что рассказчику *скучно* без Силина, призывает его не *скучать* в ее обществе. С нашей точки зрения, скучная жизнь Марии Сергеевны связана с отсутствием перспективы перемены, цели, понимания смысла своего существования.

В христианстве *скука*, или *уныние*, обусловлено неверием и считается грехом. В Евангелии от Луки читаем: «должно всегда молиться и не унывать» (Лк.18: 1). Но Мария (как известно, одно из самых почитаемых женских имен в христианстве) далека от веры и даже от попыток наполнить свою жизнь смыслом. И ее любовь к рассказчику, «большая, серьезная любовь со слезами и клятвами» [14, 135-136], оказывается не более, чем мигмом наслаждения для него, без надежды и без будущего.

Конечно же, нельзя не обратиться к образу рассказчика, значимой фигуры в рассматриваемом любовном треугольнике. Мы не знаем его имени и биографии, автор не рисует его портрет. О его характере и мировоззрении мы можем судить лишь по его собственному изложению событий и ремаркам.

Рассказчик, несомненно, умен и склонен к саморефлексии, о чем говорят его размышления о дружбе с Силиным и чувствами к его жене. Он понимает неправильность своей страсти к Марии Сергеевне и довольно долго с ней борется (около полутора лет), стараясь оправдать доверие Силина и не разрушать семью. Рассказчик практичен и рационален, он не хочет глубоких чувств и привязанностей, а лишь удовольствия и спокойствия: дружба и любовь для него «что-то неудобное, тягостное» [14, 127]. Его образ двойствен. С одной стороны, он прагматичен и даже эгоистичен, что видно из его отношения к жизни: «Так не церемонься же с нею, ломай ее и, пока она тебя не задавила, бери все, что можно урвать от нее» [14, 135]. Но с другой, ему «жутко и страшно» [14, 137] от того, что он совершает. Рассказчик в итоге проникается страхом Силина перед жизнью и уже не понимает, почему все так произошло, ничего не понимает. Здесь мы наблюдаем утрату того самого «*кажется*», которое, по словам Дмитрия Петровича, позволяет *нормальным* людям жить спокойно. С нашей точки зрения, страх, обуявший рассказчика, – это момент не только поражения в схватке с жизнью, но и пробуждения к осознанию ее неправильности, размышлению об ее смысле. Однако мы не знаем, пойдет ли рассказчик дальше по этому пути.

Итак, страх встречается нам в названии рассказа, наполняет жизнь главного героя и передается рассказчику. Обратим внимание на символичность проникновения страшного в жизни людей. Женитьба и последующая *страшная* жизнь Силина связана с цифрой шесть. Именно на шестой раз согласилась Мария Сергеевна выйти за него замуж. *Шесть верст* было от села, где Силин открылся рассказчику, до дома.

Обратимся к христианской символике. «В шестой день творения Бог создал животных, живущих на земле, и человека, по образу и подобию Своему» (Быт 1, 24-31). В шестой же день, то есть в пятницу, и час был распят Христос: «Тогда была пятница перед Пасхою, и час шестой. И сказал Пилат Иудеям: се, Царь ваш!» (Ин. 19: 14). То есть цифра шесть связана как с сотворением человека, так и с его страданиями в мире. В рассказе эта аллюзия указывает на общечеловеческий характер страданий героев, расширяет их конкретные чувства до бытийных категорий. Жизнь, лишенная веры и смысла, *страшна и скучна*, она является мучением. Каждый, кто проходит свой жизненный путь, оказывается в какой-то степени *мучеником*.

Однако в рассказе есть человек, в прозвище которого есть прямая отсылка к мученичеству. Это Гаврила Северов, или Сорок Мучеников, которого мы уже упоминали. Мы знаем о его дворянском происхождении и падении вследствие пьянства, за которое он «должен дать ответ всемогущему богу» [14, 131]. То есть Гаврила понимает свою несправедность, но при этом несет ее как крест и готов за нее отвечать. Не зря Чехов использует говорящее имя (Гавриил – «сила Бога», «человек Божий», апостол Гавриил [1]) и прозвище (Сорок Мучеников – христианские святые, претерпевшие множество страданий за свою веру, но не отрекшиеся от нее [11]). Гаврила также страдает: «Ну, жизнь! – проговорил он. – Несчастливая, горькая жизнь!» [14, 135]. При этом продолжает верить: обещает поцеловать образ, крестится перед сном. Заметим, что он страдает, но не боится, в его речи ни разу не встречается указание на страх и что-либо, с ним связанное. Можно предположить, что это обусловлено именно его глубокой верой, пониманием своей греховности, восприятием земного пути как мученичества и готовностью ответить перед Богом.

Подводя итоги, можно сказать, что в рассказе мы наблюдаем мир людей, измельчавший, потерявший свою глубину и значимость, осознание высшего начала и необходимости обращения к нему («высь поднебесную») и от этого насквозь пропитанный скукой и страхом. Силин, человек добрый и хороший, понимает, что живет неправильно, но не может найти праведного пути, не опирается на свою внутреннюю *силу* и боится. Рассказчик, умом понимая низость своего поступка, убеждает себя, что может сломать жизнь, но сам оказывается сломан ею и тоже начинает испытывать страх. Лишь Гаврила Северов открыто признает трудность и горечь жизни, но продолжает по ней идти с верой в Бога, поэтому и не боится.

Противоположен мир природы, в котором церковь, стоящая «на краю деревни» [14, 130]. Вечерний пейзаж вовсе не кажется пугающим или зловещим, он умиротворен и гармоничен. Звучит песня, слышен звон колокола, даже «тени» будто молятся. Силина эта гармония мира подталкивает к откровенной беседе с другом (он уверен, что «дружбу посылает нам небо» [14, 131]), рассказчик тоже не видит угрозы в ночных тенях, а наоборот, жалеет, что не может «с ними говорить» [14, 131]. Мы наблюдаем, что Божий мир чист и умиротворен, а общество людей с их пороками страшно и дисгармонично. Эта идея была близка Чехову, он неоднократно делился ей с друзьями и озвучивал в произведениях (например, размышления Гурова в «Даме с собачкой»: «...если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» [15, 134]).

Финал рассказа открыт, автор не говорит о дальнейшей судьбе героев, указывая лишь, что рассказчик уехал, а Силин продолжил жить с женой. Но здесь важен не финал, а создание у читателя ощущения зыбкости, страха и непонимания жизни, лишенной высшего смысла. Автор не осуждает своих героев, скорее он анализирует и воссоздает реальность, в которой они живут. А реальность эта страшна и туманна.

Вернемся к вопросу, почему Чехов отнес этот рассказ к «рождественской словесности». Думается, помимо доминантного мотива страха, на это повлияла наполненность текста христианскими аллюзиями, указание на слабость человека, сочувствие к нему. Здесь нет идеального героя и нет рождественского чуда как такового, но именно осознание неправильности настоящего и страх как пробуждение от иллюзий открывают возможность будущего.

1. Гавриил. URL: <https://www.analizfamilii.ru/Gavriil/proishozhdenie-imeni.html> (дата обращения: 28.08.2023).

2. Громов М.П. Книга о Чехове. М., 1989.

3. Дунаев М.М. Православие и русская литература. Т. III – Гл. 13. Антон Павлович Чехов (1860–1904). URL: <https://azbyka.ru/fiction/pravoslavie-i-russkaya-literatura-tom-iii-chast-4-dunaev/16/> (дата обращения: 28.08.2023).

4. Евдокимова О.К. Доминантный концепт в рассказе А.П. Чехова «Страх» // Вестник ЧГПУ им. В.Я. Яковлева. Чувашская республика, 2020. № 4(109). С. 12–19.
5. Капустин Н.В. Рассказ А.П. Чехова «Страх»: жанровые метаморфозы и обортоны смысла // Вестник Ивановского государственного университета. Филология. Иваново, 2021. Вып. 2. С. 11–17.
6. Козина Т.Н. Жанровое своеобразие рождественского и святочного рассказов // Известия Уральского Федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. Екатеринбург, 2017. Т. 23. № 4(168). С. 137–144.
7. Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова. М., 1982.
8. Мария. URL: <https://www.analizfamilii.ru/Mariya/proishozhdenie-imeni.html> (дата обращения: 28.08.2023).
9. Сила Коринфский. URL: <https://azbyka.ru/days/sv-sila-korinfskij> (дата обращения: 28.08.2023).
10. Силин. URL: <https://www.analizfamilii.ru/Silin/proishozhdenie.html> (дата обращения: 28.08.2023).
11. Сорок мучеников. URL: <https://pravoslavie.ru/1661.html> (дата обращения: 28.08.2023).
12. Сулемина О.В., Бугакова Н.Б. «Страшное» в рассказах А.П. Чехова: исключение или обыденность? // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2019. № 2(33). С. 44–48.
13. Чехов А.П. Письмо Ежову Н.М., 25 декабря 1892 г. Петербург // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М., 1974–1983. Т. 5. Письма, Март 1892–1894. М., 1977. С. 145–146.
14. Чехов А.П. Страх: (Рассказ моего приятеля) // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. /АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М., 1974–1982. Т. 8. [Рассказы. Повести], 1892–1894. М., 1977. С. 127–138.
15. Чехов А.П. Дама с собачкой // Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: Т. 10. М., 1986.
16. Шмелев И.С. Творчество А.П. Чехова. URL: <http://shmelev.lit-info.ru/shmelev/public/tvorchestvo-chehova.htm> (дата обращения: 28.08.2023).

А.З. Хабибуллина
A.Z. Khabibullina

**ЭЛЕГИЧЕСКИЙ МОДУС ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ И РОМАНС
 КАК КАТЕГОРИИ СОПОСТАВИТЕЛЬНОЙ ПОЭТИКИ
 РУССКОЙ И ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУР**

**ELEGIAC MODE OF ARTISTRY AND ROMANCE AS
 A CATEGORY OF COMPARATIVE POETICS OF
 RUSSIAN AND TATAR LITERATURE**

Статья посвящена малоизученной и дискуссионной теме, связанной с жанровой модальностью, а именно, элегизацией литературного романа в русской и татарской поэзии. Установлено, что литературный роман занял видное место в жанровой системе русской лирики XIX – начала XX вв. Проблематизирует ситуацию тот факт, что ни элегия, ни романс как лирические формы долгое время не входили в жанровый состав татарской поэзии, оставаясь модусом художественности суфийской литературы. Однако если элегический жанр в творчестве татарских авторов возник в 60-е годы XX века как результат трансгрессии русской элегии, то первые образцы литературного романа появляются раньше – в 20–30-е годы (Г. Рахим, М. Джалиль). При этом поэтика и содержание романсовых произведений этого времени сближаются с песней, имеющей глубокие традиции в национальной литературе, как, например, в случае романа М. Джалиля «Син дулкыннар тавышын тыңладыңмы» («Ты слушала ли голос волн», 1930). Фактическим материалом сопоставительного исследования стала романсовая лирика И. Анненского и татарских поэтов второй половины XX века – Р. Ахметзянова и М. Галиева. В статье предпринят диахронный аспект компаративного исследования, в основе которого – общность модернистской тенденции в литературе. Нами установлено, что мелодическое начало в романах И. Анненского создается с помощью ассонансов, эпитеты, рефренов, которые способствуют преобладанию в них строфического единства над синтаксическим. Особое место в его поэзии имеет уникальная «суггестивная образность», которая вместе с тем не элегична по природе («Осенний романс», «Зимний романс», «Романс без музыки»). Напротив, романсы татарских авторов характеризует полижанровость и полидискурсивность. Так, элегический модус художественности в романе Р. Ахметзянова «Под вечер, когда удлиняются тени» по-своему проявился в мотиве воспоминания о прошлом, в субъектно-объектной структуре, а также в построении диалога с ней («ты»), который коррелирует с поэтикой элегии.

Ключевые слова: жанр, элегия, романс, русская литература, татарская поэзия, модус художественности.

The article examines a poorly studied and controversial topic related to the genre modality, i.e., the elegization of literary romance in Russian and Tatar poetry. It is stated that literary romance has taken a prominent place in the system of Russian lyrics of the XIX – early XX century. The circumstance is complicated by the fact that neither elegy nor romance as lyrical forms have long been included in the genre composition of Tatar poetry, remaining a mode of artistic expression in Sufi literature. However, if the elegiac genre in the works of Tatar writers emerged in the 60s of the XX century as a result of the transgression of Russian elegy, then the first examples of literary romance appeared earlier: in the 20s and 30s (G. Rakhim, M. Jalil). Meanwhile, the poetics and content of the romances of this time converge with a song that has deep roots in national literature, such as in the case of M. Jalil's romance "Sin dulkynnar tavyshyn tynladyrny" ("Did you listen to the voice of the waves", 1930). The actual material of the comparative study was the romance lyrics of I. Annensky and the Tatar poets of the second half of the XX century, R. Akhmetzyanov and M. Galiev. The article undertakes a diachronic aspect of comparative research based on the similarity of the modernist trend in literature. We stated that the melodic beginning in I. Annensky's romances is created with the help of assonance, epiphora, refrain, which contribute to the predominance of strophic unity over syntactic in them. A special place in his poetry is taken by a unique "suggestive imagery", which at the same time is not elegiac in nature ("Autumn romance", "Winter romance", "Romance without music"). On the contrary, the romances of Tatar authors are characterized by multiple genres and multiple discourses. Thus, the elegiac mode of artistry in R. Akhmetzyanova's romance "In the evening, when the shadows lengthen" manifested itself in its own way in the motive of remembering the past, in the subject-object structure, as well as in building a dialogue with her ("you"), which correlates with the poetics of elegy.

Key words: genre, elegy, romance, Russian literature, Tatar poetry, mode of artistry.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-58-3-81-87

Среди актуальных проблем современной сопоставительной жанрологии особое место занимает изучение элегии как *жанра и дискурса* в контексте разноязычных литератур народов России. Во многом это объясняется тем, что элегия – «старший жанр» в литературе неканонического периода (Ю. Тынянов), который оказал существенное влияние на другие лирические формы в русской поэзии. Данное положение получило достаточное обоснование в теоретических исследованиях, в частности, об элегизации русской лирики рассуждали С. Сендерович, Л.Н. Лейдерман, В.И. Козлов, О.В. Зырянов, Е.И. Зейферт, А.А. Боровская. Согласно взглядам С. Сендеровича, «элегия все же находится в центре системы лирических жанров: подавляющее большинство жанров оказываются смежными, граничащими с ней в том смысле, что испытывают ее влияние, позволяют ей вторгнуться в ее территорию и, таким образом, размещаются вокруг нее» [11, 121].

Наибольшее воздействие русская элегия повлияла на *музыкальные жанры* в литературе – песню и романс, прежде всего в силу их сходной с элегией музыкальной природой («элегия собственно есть песня грустного содержания»). Элегический модус художественности в этом аспекте представляет собой важнейшую черту русского романса. Более того, есть факты, подтверждающие своеобразный переход элегии в романс, как например, в случае знаменитого «Разуверения» Е.А. Боратынского, которое, по словам М.Л. Гаспарова, было положено на музыку М.И. Глинкой, хотя сам поэт назвал его элегией [5, 333].

Вместе с тем в компаративном аспекте и на широком материале русской и тюркской литературы данная теоретическая проблема не исследовалась, также не становилось предметом специального изучения сопоставление элегического модуса художественности в

музыкальных жанрах русской и татарской поэзии, и в первую очередь, литературного романса. Проблемизирует данную ситуацию тот факт, что ни элегия, ни романс (в том числе *элегический романс*) долгое время не входили в жанровый состав татарской лирики. Если элегический жанр в творчестве татарских поэтов возникает в 60-е годы XX века как фактор трансгрессии русской элегии [12], то литературный романс, граничащий с ней, формируется раньше – в 20–30-е годы в поэзии Г. Рахима и М. Джалиля. Отметим, что в данный период, когда ведущим стал соцреалистический метод в литературе, доминантное положение в жанровой парадигме татарской поэзии заняла *литературная песня*, восходящая к традициям народной поэзии, а не романс. Это в значительной мере препятствовало углублению, кристаллизации архитектоники романса, имеющей свои самобытные черты. Так, романс М. Джалиля «Син дулкыннар тавышын тыңладыңмы» («Ты слушала ли голос волн», 1930) трансформируется, с одной стороны, под воздействием идеала нового времени (в содержание произведения входит мотив борьбы совершенно не типичный для этого жанра), с другой стороны, испытывает влияния поэтики лирической песни.

В дальнейшем траектория пути романса меняется: в отличие от элегии, например, литературный романс не получает широкого распространения в татарской авангардной поэзии 60–80 гг. XX. При этом, находясь рядом со «старшим» лирическим жанром, он *элегизируется* и приобретает черты полидискурсивного произведения. Именно элегический модус художественности заметно подчеркивает уникальность татарского романса. Наиболее полно такое свойство поэтики проявилось в творчестве М. Галиева, Р. Ахметзянова, Р. Хариса.

Рассмотрим вкратце основы теоретического изучения романса в отечественном литературоведении (XX–XXI вв.).

Литературный романс как лирический жанр рассматривается с разных исследовательских позиций, связанных главным образом с проблемой разграничения с близкими по отношению к нему художественными формами и жанровыми модусами. Так, в монографии С. Сендеровича «Алетейя. Элегия Пушкина "Воспоминание" и проблемы его поэтики» выявляются различия между романтической элегией и романсом. С. Сендерович справедливо полагает, что поэтика двух жанров уникальна, что характеризует их не взаимозаменяемость и не тождественность по отношению друг к другу. В противоположность романсу и песни, которых отличает мелодическая организация, словацкий ученый выделяет в элегии собственно «мыслительную, медитативную стихию», «способствующую выделению слова в стихе и утверждением синтаксических единств в противоборстве со строфическими» [11, 124]. Именно это различие, усиливающее преобладание «синтаксического единства» над единством ритмической формы стихотворения, по-своему проявилось в элегии А.С. Пушкина «Воспоминания».

С.Н. Бройтман в учебном пособии «Теория литературы» (2004) приводит уникальное стихотворение А. Блока «Май жестокий с белыми ночами...», в котором обнаруживает черты *жанровой модальности*. Если в содержании и композиции первой строфы ученый выделяет черты жестокого романса, то вторая вбирает в себя свойства идиллии. При этом отмечается, что во многих других своих произведениях А. Блок также «подхватывает городской и цыганский романс и делает его "языком всенародной страсти"» [3, т. 2, 318].

А.А. Боровская в диссертации, посвященной проблеме лирических жанров, в аспекте исторической поэтики подробно рассматривает синтетическую природу музыкальных форм в русской поэзии Серебряного века, подчеркивая при этом их далеко не периферийное, а значительное место наряду с элегией. Как рассуждает исследователь: «жанр романса в русской лирике первой трети XX века, с одной стороны, сближается с лирическим стихотворением, а его жанровые постоянные признаки ("я" – повествование, драматическая коллизия, формульность) становятся вариативными, с другой – синтетичность самой формы предполагает активное взаимопроникновение различных жанровых установок (элегии, миниатюры, послания и др.)» [2, 29].

В монографии В.К. Харченко и Е.Ю. Хорошко рассматриваются лингвистические аспекты данного жанра [13]. Среди главных концептов, определяющих жанровое содержание и идейно-психологический потенциал русского романса, выделяются концепты встречи, разлуки, судьбы и памяти, при этом жанрообразующее значение в романсе имеют концепты разлуки и памяти [13, 103]. С точки зрения Е.В. Никкаревой, литературный романс – это лиро-эпическая модификация жанра романса, «где эпическая составляющая подчинена лирической» [9, 249]. Исследователь полагает, что такой жанровой разновидности романса свойственна «особая коммуникативная схема, где адресат не является полноправным субъектом речи (мертв, лишен способности речи и т.д.) или происходит обращение не к адресату как таковому, а к его образу, поэтому формально текст часто построен как "половинка диалога"» [9, 249].

Наконец, особое место в рассмотрении жанровой идентичности русской поэзии занимает статья М.С. Петровского «"Езда в остров любви", или Что есть русский романс», в которой убедительно доказывается, что романс отличается размытостью и неопределенностью жанровых свойств. Вместе с тем ему характерны конститутивные черты, среди которых большое значение имеет обращение к теме любви как «единственной ценностью в романсовом мире», ориентация к категориям времени («миг», «мгновение» и «вечное сейчас») [10]. Наконец, важнейшая черта романсовой поэтики – диалогичность: романс *всегда* ориентируется на установление диалога между лирическим субъектом и другим («ты»), создающим романсовое событие. Вслед за М.С. Петровским можно утверждать, что диалогичность в поэтике русского романса выступает его концептуальным архитектурным свойством, во многом определяющим его жанровую идентичность.

В отличие от исследований, посвященных русскому романсу, в татарском литературоведении (по сравнению, например, с музыковедением) он практически не изучался, прежде всего, в силу его недостаточной распространенности в литературе. Так, Г. Ибрагимов в своем известном труде «Әдәбият дәресләре» («Уроки литературы» 1916), созданном под влиянием взглядов теоретика Н. Ливанова, относит к лирическим жанрам элегию, оду (мәдхия) и сатиру (һөжү), совершенно оставляя без внимания романс как «чужой» жанр. Отметим, что татарских романсов в это время еще не было создано, хотя знакомство с ним произошло в 1901 году, когда впервые М. Умитбаев перевел на татарский язык известный романс Пушкина «Под вечер, осенью ненастной» [8, 10].

Дальнейшее освоение романса, как было сказано выше, происходит в 60–80 гг. XX века в творчестве поэтов авангардной тенденции в литературе. Мы полагаем, что отсутствие «своих» традиций в родной литературе способствовало стихийному и свободному сближению романсовых произведений с элегией – жанром, который коррелирует с «моң»³ [12, 125–145].

Таким образом, подобно русской поэзии XIX века, в которой элегия воздействовала на другие лирические формы, размещающиеся рядом с ней, в татарской литературе XX века также имело место подобное влияние, выразившееся в экспансии элегического модуса художественности на содержание и поэтику татарских романсов XX века. Татарский романс в этом аспекте – полидискурсивный жанр, тогда как в русской литературе он мог быть свободным от подобной экспансии, как, например, в случае стихотворений А. Блока «Романс (Дым от костра струею сизой)», И. Анненского «Весенний романс», А.А. Ахматовой «Романс (Что тоскуешь, будто бы вчера)» и многих других.

³ Моң – один из национальных концептов татарской культуры, который трудно перевести на русский язык. С одной стороны, моң звучит в народных песнях татар, выражая чувство беспричинной тоски и грусти, с другой, он подчеркивает свойства национального характера: сдержанность в раскрытии своих чувств, углубленность в себя, интровертированность. Моң рассматривается нами как метажанр, коррелирующий с элегией [12].

В свете сказанного рассмотрим в *диахроническом аспекте* поэтику русского и татарского литературного романса на материале лирики И. Анненского и татарских поэтов 60–80-х гг. XX века – Р. Ахметзянова и М. Галиева. Обращение к ним не случайно: как творчество татарских поэтов второй половины XX века, так и русского лирика эпохи серебряного века развивалось в русле модернистской тенденции в литературе. Как отмечала Д.Ф. Загидуллина, татарская поэзия данного периода «находилась под определенным влиянием авангардных явлений, ее развитие и трансформация происходили за счет создания "второго содержания", подтекста. На первый взгляд прозрачные и ясные тексты пейзажной, любовной лирики удивляли неожиданным появлением социально-поэтического звучания за счет ассоциативных связей, символов или образов-намеков» [7, 6].

Анализ литературных романсов И. Анненского подтверждает, что в его творчестве концептуальное значение имеет категория музыкального [2, 171]. Так, в «Осеннем романсе» (1903) грустная интонация, которая начинает звучать с самых первых строк произведения, семантически соответствует образу осени – времени угасания природы, ее «смерти». Музыкальная напевность создается на основе общей интонационной схемы произведения, в которой значимой является ассонанс в каждой из трех строф, например: *Гляжу на тебя равнодушно, / А в сердце тоски не уйму... / Сегодня томительно-душно, / Но солнце томится в дыму* [1, 134]. Выраженное ассонансное начало способствует не только эвфонии, но также усиливает возможность сопереживания читателем той тонкой и сложной гамме чувств, которую передает это лирическое произведение. Особое место в создании музыкально-поэтического жанра также имеет эпифора, ведущая к интонационной определенности каждой из строф романса. В своем единстве эти поэтические средства способствуют выражению чувства тоски по ушедшей любви как доминантного эмоционального состояния лирического субъекта стихотворения И. Анненского.

В «Зимнем романсе» музыкальная логика композиции произведения также основана на общности интонационной схемы, в основе которой – ассонанс, основанный на повторе звуков *о* и *а*, что создает мелодическую напевность. Ее также усиливает образ зимнего ветра – символа печали и тревог: *Застыла тревожная ртуть, / И ветер ночами несносен... / Но, если ты слышал, забудь / Скрипенье надломанных сосен!* [1, 184]. Отметим, что в «Зимнем романсе» «особая суггестивная образность» как свойство поэтики И. Анненского возникает с помощью едва уловимой ассоциативной связи образов и деталей внешнего мира (ветра, ночи, надломленных сосен, окна, свечи, часов), которые по-своему передают душевный диссонанс лирического субъекта.

Стихотворение «Романс без музыки», вошедшее в цикл «Трилистник дождевой» («Трилистники»), полностью соответствует поэтике романса. Его художественная ткань содержит рефрен («В непроглядную осень туманны огни»), который, повторяясь четыре раза в произведении, включает в себе основную смысловую нагрузку. Образ туманных огней рождает представление об иллюзорности мира, в котором даже чувство влюбленности не освобождает лирического субъекта от одиночества и состояния тоски: *В непроглядную осень мы вместе, одни, / Но сердца наши, сжавшись, молчат...* [1, 84]. Заметим, что душевное состояние лирического субъекта данного стихотворения и той, которая волнует его сердце, создается путем немотивированных ассоциативных связей образов осенней дороги («Только след от колес золотят...») и туманных огней, олицетворяющих неизвестность и непредсказуемость жизненного пути двух влюбленных.

Удивительно название произведения – «Романс без музыки». Полагаем, что оно является поэтическим оксюмороном, так как в стихотворении ясно выражено музыкальное начало, создающееся с помощью рефрена, повторов, анафоры, звукописи (в романсе отчетливо доминирует звук *о*). Это создает обратный эффект: в романсе чувствуется лиризм и мелодическая напевность как устойчивые свойства поэтики литературного романса.

Обратимся к татарским романсам.

Данная форма в контексте авангардной тенденции в татарской поэзии XX века заметно проявилось в творчестве Роберта Ахметзянова⁴, который, как и в случае элегии (Р. Ахметзянов – автор цикла «Осенние элегии»), наделяет романс «Кич, шәүләлүр озынайгач...» («Под вечер, когда удлинятся тени...») соответствующей лирической тональностью. Романс Р. Ахметзянова элегичен, и соответствующий жанровый модус художественности проявляется, прежде всего, в построении *диалога лирического субъекта с ней* – его возлюбленной, образ которой хранится в его памяти. С одной стороны, диалог с любимой – черта романсовой поэтики, с другой, сама *его структура* напоминает диалог, характеризующий жанровую парадигму элегии, так как он осуществляется внутри сознания героя, оставляя лишь на его «поверхности» черты реального, жизнеподобного диалога с ней. Справедливо утверждать, что, несмотря на обращение к любимой, ее образ не отождествляется с действительностью, он не имеет зримых черт женского облика, а находится только в воображении лирического субъекта, основанного на памяти о далеком прошлом. Справедливо утверждать, что его обращение – *В поток тоски моей войди, / любимая, ты словно лодка. // Звездой упади в него*⁵ – направлено не столько к ней, любимой, сколько к самому себе; по сути, оно является частью собственного сознания субъекта этого романса [6, 169].

Исходной точкой такого погружения в себя является состояние «незначительного сомнения» («нәни шигем») как начало глубокой медитации, уводящего его в мир грез и воспоминаний. Мы полагаем, что метафорический образ *тоски* по ушедшей любви, переходящий затем в удивительную картину осенней природы, дистиллируется в татарском романсе в «предмет самоценного созерцания» подобно элегии (С.Н. Бройтман).

Указанные особенности субъектной структуры стихотворения, наряду с мотивом воспоминания о прошлом и стремлением возродить его в настоящем (отсюда, на наш взгляд, в произведении ясно звучит императивное построение глаголов – *упади, взойди*), несомненно, передают элегический модус художественности.

Элегический романс Р. Ахметзянова вбирает в себя черты модернистской поэтики. На это указывает целый ряд деталей и символических образов, рождающих ассоциации с длинным жизненным путем и его движением: «падающая звезда», «длинные тени», «столб, который лежит на дороге», «сиянье белых берез», «река», «плавающий осенний лист», «лодка» [6, 169]. Они усиливают медитативное начало как своеобразный маркер элегизма в содержании татарского романса.

Сходная тенденция проявилась в романсе М. Галиева⁶ «Козге моң» («Осенняя грусть»), который предназначен для исполнения на музыку выдающегося татарского композитора Р. Яхина. В нем подчеркнутой является ритмико-строфическая структура, в которой эмфатические повторы – «горит – горит сиянье желтое», «вечно – вечно молодость пробудет с нами», «любить – любить ты говоришь, что поздно», – повышаются до композиционного уровня, а также создают мелодический настрой, способствуют легкости исполнения. Вместе с тем такое подчеркнутое внимание к строфическому ряду объективно «ослабляет» смысловую глубину содержания, не позволяя, в частности, развиваться до философского уровня *мотиву воспоминания* как одному из концептуальных в элегии [4, т. 1, 351].

Таким образом, татарский романс «Осенняя грусть» М. Галиева представляет собой полидискурсивное произведение: в нем «медитативное и мыслительное начало» не структурируясь в элегию (например, на уровне одной из строф), граничит с поэтикой литературного романса. С другой стороны, романсы в творчестве И. Анненского не

⁴ Роберт Валеевич Ахметзянов (1935–2008).

⁵ Подстрочный перевод выполнила Л.Ф. Переведенцева.

⁶ Марсель Баянович Галиев (род. в 1946 г.).

маркированы элегической модальностью, а раскрывают внутренние возможности мелодического как архитектурной основы этого лирического жанра.

1. Анненский И. Стихотворения. Трагедии. М., 1998.
2. Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: автореф. дисс. ... д-ра филол. н. Астрахань, 2009.
3. Бройтман С.Н. Деканонизация жанров в поэтике художественной модальности // Теория литературы: учебное пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. завед.: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 2. С. 313–333.
4. Галиев М. Сайланма әсерләр: 4 томда. Шигърьләр, баллада. Казан, 1998. 1 т. (на татар. яз.).
5. Гаспаров М.Л. Романс // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987.
6. Әхмәтҗанов Р. Гомер тирәге: Шигърьләр, поэмалар. Казан, 1985. (на татар. яз.).
7. Загидуллина Д.Ф. Татарская поэзия и проза рубежа XX–XXI веков: эстетические ориентиры и художественные поиски: монография. Казань, 2018.
8. Лирика А.С. Пушкина в татарских переводах / сост. Г.Ф. Сафина; науч. ред. Я.Г. Сафиуллин. Казань, 2004.
9. Никкарева Е.В. Литературный романс и баллада: проблемы разграничения // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2014. № 2(2). С. 249–252.
10. Петровский М. «Езда в остров любви», или Что есть русский романс // Вопросы литературы. 1984. № 5. С. 55–90.
11. Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1982.
12. Хабибуллина А.З. Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования: монография. Казань, 2021.
13. Харченко В.К., Хорошко Е.Ю. Язык и жанр русского романса. Монография. М., 2005.

Т.Е. Шупилова
T.E. Shipilova

**ОБРАЗ РЕБЕНКА И КАТЕГОРИЯ ДЕТСКОСТИ
В РОМАНАХ ЭНН БРОНТЕ**

**THE IMAGE OF A CHILD AND THE CATEGORY OF CHILDISHNESS
IN ANNE BRONTË'S NOVELS**

В статье рассматривается образ ребенка в двух романах Энн Бронте с опорой на биографический и историко-типологический методы с учетом компаративистского анализа. Темы детства и детскости разрабатывались Энн Бронте с опорой на личный опыт, претерпевая глубокое художественное переосмысление для обозначения четкой авторской позиции и решения собственных эстетических задач. Рассматривая образ ребенка и категорию детскости в обоих романах, можно прийти к выводу, что мотив детства разрабатывается автором всегда глубоко, но выполняет разные функции. В первом романе «Агнес Грей» писательница решает отобразить сложности воспитания детей английской аристократии и буржуазии, выбирая для этого дидактический формат противопоставления ребенка положительного и избалованного. Религиозный взгляд на социальную проблематику романа обеспечивает, с одной стороны, назидательность, с другой – глубокий психологический контекст, обеспечивающий широкую разработку темы. Во втором романе «Незнакомка из Уалдфелл-Холла» детские образы и герои, наделенные детскими чертами, выполняют вспомогательную функцию характеристики главной героини, но также создают контрастный рисунок по сравнению с изображением ребенка в первом романе.

Ключевые слова: викторианская литература, образ ребенка, детство, Энн Бронте.

The article examines the image of a child in two novels by Anne Brontë based on biographical and historical-typological methods, taking into account comparative analysis. The themes of childhood and childishness were developed by Anne Brontë based on personal experience, undergoing a deep art rethinking to indicate a clear author's position and solve her own aesthetic tasks. Considering the image of a child and the category of childishness in both novels, we can come to the conclusion that the motive of childhood is always developed by the author deeply, but it performs different functions. In her first novel, "Agnes Grey", the writer decides to display the difficulties of raising children of the English aristocracy and the bourgeoisie, choosing for this a didactic format of opposing a positive and spoiled child. On the one hand, the religious view on the social problems of the novel provides edification, on the other hand, deep psychological context that provides broad development of the subject. In the second novel, "The Tenant of Wildfell Hall", the children and characters, endowed with childish features, perform an auxiliary function of portraying the main character, but also create a contrasting pattern compared to the depiction of a child in the first novel.

В английской литературе детство, отличное от образа ребенка эпохи Просвещения, впервые со всей его имманентной ценностью начинает рассматриваться романтиками. У У. Блейка, например, в сборнике «Песни Невинности и Опыта» (первое издание относится к 1839 году) радостное мироощущение светлого восприятия жизни за счет чистоты детской души сменяется скорбными горькими чувствами: «лейтмотив первого сборника – детство радостное; лейтмотив второго – детство поруганное» [8].

Просветители большее внимание уделяли вопросам воспитания и образования, т.е., как замечает К.А. Мнацаканян в своей работе «Образ ребенка и категория детскости в викторианской литературной сказке», просветителей больше интересовал процесс «превращения ребенка в "правильного" взрослого, в образованного и лояльного члена взрослого социума» [9, 115]. В.А. Бячкова говорит о существующей модели ребенка, предложенной Ж.Ж. Руссо, концепция которой заключалась в образе «наивного, но от природы доброго и мудрого существа» [2, 22]. С.Б. Королева, опираясь на И.С. Кона, отмечает, что в английской литературе XVIII века образ ребенка нужен для того, чтобы создать контраст «между невинной детской душой и извращенной рассудочностью и холодностью поступков взрослого персонажа» [6, 91].

Но в XIX веке происходит углубление познания людей в области психологии, а потому и ребенок начинает интересовать писателей не только как антитеза взрослому, но и как самостоятельная тема, с которой в викторианскую прозу приходит ряд других мотивов: одиночество, сиротство, несправедливость, изнурительный труд, социальная несправедливость, тема смерти [6, 91]. Викторианское английское общество, по замечанию М.И. Крупениной, зачастую придерживалось взглядов Джона Уэсли, которые основывались на суждении Кальвина о том, что из-за первородного греха дети были неспособны к хорошим поступкам [7, 236]. Но писатели-гуманисты в большей мере опирались на идеи Руссо, что особенно видно по произведениям Ш. Бронте («Джейн Эйр») и Ч. Диккенса, в которых ребенок (зачастую сирота) сталкивается с жестоким, равнодушным и даже злым миром взрослых. В этот же период появляются новые литературные типы детей:

- ангелоподобный ребенок, кроткий ангел (Ч. Диккенс, Ч. Кингсли, Дж. Макдональд, Л. Кэррол, Р.Л. Стивенсон, О. Уайлд, Дж.М. Барри, Дж. Мередит);
- образ всеразрушающего демона (Ч. Диккенс, Дж. Мередит, Т. Гарди);
- образ мальчика-труженика (Ф. Треллоп);
- образ сильной, независимой и готовой трудиться девочки (Ш. Бронте) [3, 12].

Помимо широко разработанного образа ребенка, викторианская литература предлагает присмотреться еще к одному типу персонажей, которые являются носителями категории «детскости», то есть некоего комплекса психологических, интеллектуальных, нравственных и поведенческих характеристик, присущих ребенку» [9, 16]. Характеристики эти зачастую включают в себя ряд как положительных, так и отрицательных качеств. Например, один из словарей дает такое определение понятию «детскость»: это психические качества, свойственные детскому возрасту, но сохраняемые и в последующие возрастные периоды развития и жизнедеятельности. Сохранение взрослым человеком элементов детскости в себе есть благодарная память о детстве, проявление умения ее беречь, уважать свою жизнь и себя в ней, а также средство понимания нового поколения детей и умения жить с ними единой жизнью. Но излишняя детскость взрослого, проявляющаяся в профессиональной деятельности и даже в семейной жизни, может стать отрицательным качеством, именуемым инфантильностью [10, 228]. Словарь Ушакова под детскостью и вовсе подразумевает ребячество характера, неразумность, наивность, свойственные детям [12].

Черты детскости, причем, как с положительной, так и с отрицательной коннотацией, в героях викторианской литературы можно найти повсеместно: романы Диккенса широко исследованы; в романе Элизабет Гаскелл «Север и Юг» родители главной героини зачастую

ведут себя наивно, иногда даже инфантильно, и их юная дочь Маргарет вынуждена брать на себя заботу о семье и решение вопроса о судьбе опального брата; героиня романа «Жены и дочери» Молли Гибсон тоже наделена чертами детскости, но положительными: писательница изображает Молли-ребенка чувствительной, искренней и наивной, эти же качества она сохраняет и в уже более взрослом возрасте как антитеза образа Синтии, смелой, яркой, эмоциональной, но более расчетливой и меркантильной. Эмилия из «Ярмарки тщеславия» У. Теккерея также обладает чертами детскости, и если вначале читателя это умиляет, то впоследствии начинает раздражать.

Для сестер Бронте и образ ребенка, и категория детскости имеет важнейшее значение в их первых (а в случае с Эмили – единственным) романах. Притом, что наиболее известны дебюты двух старших – «Джейн Эйр» и «Грозовой перевал», но разработка образа ребенка у младшей Энн не менее интересна, а в каком-то смысле даже более оригинальна.

Анализ первого романа писательницы «Агнес Грей» чаще всего производится с опорой на биографический метод, и многие считают этот роман автобиографическим. Н.П. Михальская в своей вступительной статье к собранию сочинений Энн Бронте называет романы писательницы «одним из вариантов документальной прозы викторианской Англии» [1, 6]. Нельзя также не отметить возможность герменевтического подхода к изучению ее текстов, в особенности с опорой на теорию Ф. Шлейермахера, которая предполагает, что «полное изучение текста возможно только в связи с личностью автора» [13, 39].

Агнес Грей – героиня первого одноименного романа Энн Бронте, тихая, скромная, образованная девушка, нравственно чистая и наивная, несомненно обладающая качествами детскости. Ребенок в викторианской литературе – существо, выделяющееся из окружающей среды, способное критически оценить ее. Так и Агнес Грей выделяется в той среде, в которой оказывается, нанявшись гувернанткой: «...Я была единственным человеком в этом доме, кто неуклонно исповедовал высокие нравственные принципы, привычно говорил только правду и обычно стремился ставить долг превыше желаний...» [1, 61]. Мария Фроли, американская исследовательница, в своей книге «Anne Bronte» замечает, что «для многих читателей "Агнес Грей" на первый взгляд кажется образцом типичного романа социального протеста, так популярного в начале и середине викторианской эпохи – романа о гувернантке» [17, 82], т.е. гувернантка изображается в качестве жертвы социальных и экономических невзгод, поэтому художественные произведения, написанные о ней, становятся частью литературы «Condition of England» – романов о социальных проблемах Англии, которые стали появляться как раз в этот период. Такое впечатление роман производит лишь на первый взгляд, по жанровому же содержанию он близок роману воспитания: главная героиня взрослеет, учась на собственных ошибках и преодолевая как общественные, так и семейные предрассудки, ведь родные искренне считают ее ребенком. Так, диалоги семейства Грей полны патетических сомнений и нерешительности: мать считает, что младшая дочь «еще не научилась заботиться даже о себе», старшая сестра считает, что Агнес «даже не будет знать, как одеться», потому что «в чужом доме не будет ни меня, ни мамы, и ты должна будешь все делать и говорить сама за себя!» [1, 24]. Но Энн наделяет свою героиню поистине выдающимся упорством, которая жаждет «все решать за себя, дать применение своим пропадающим втуне способностям, испробовать свои силы» [1, 25]. Этот жизненный шаг когда-то сделала сама Энн и теперь делает ее героиня, не только бросая вызов самой себе, но и своей семье, относящийся к ней как к маленькому ребенку («хотя я-то считала себя взрослой, они все еще видели во мне маленькую девочку» [1, 23]).

Энн Бронте была самой младшей в семье, мать свою она не помнила (та умерла, когда дочери было полтора года [15, 102]), именно поэтому образ матери в ее романах особенно значим: на протяжении всей истории именно мать занимает важное место в жизни героини, как бы закрепляя за Агнес право оставаться взрослым ребенком, который в итоге все равно найдет приют рядом с материнским сердцем. При этом Энн, имея опыт работы непосредственно с детьми, создает яркую палитру детских образов уже в первом своем

романе [19, 441–442]. Если классический роман о гувернантке предполагает подчеркивание социальных и финансовых трудностей, с которыми сталкивается героиня, то Энн свою задачу явно усложняет, уходя от романтизации образа своей героини и освещая тему детства в викторианском обществе не совсем с привычного ракурса в сравнении с уже сложившейся литературной традицией. Главной задачей писательницы становится не только показать сложности викторианского детства и существования гувернантки в викторианском обществе, но и трудности воспитания детей английской аристократии и буржуазии, которые ни воспитываться, ни обучаться не хотят. Более того, такие дети показаны как существа жестокие, циничные и неуправляемые. Первая семья, где Агнес Грей должна была заниматься воспитанием Тома и Мэри Энн Блумфилдов, уже разбивает все надежды героини на обучение детей «в живой беседе, словно просто желая их развлечь» [1, 36]. Брат и сестра изображаются невоспитанными, невосдержанными, грубыми и жестокими. Более того, для их характеристики используются социально-лингвистические маркеры [5, 97]: родители заставляют называть их «мастер» (обращение к мальчикам, подразумевающее почтение и уважение; согласно Оксфордскому словарю, это обращение к мужчине, у которого есть слуги, и к мальчику, который впоследствии будет мистером [18, 957]) и «мисс», тем самым поощряя их высокомерное отношение ко всем окружающим.

Примечателен эпизод знакомства молодой гувернантки с воспитанниками и обращение Энн Бронте к образу птицы, который в контексте романа играет роль символа. Маленький Том Блумфилд ловит птиц, потому что «папа говорит, что они вредные», а потом либо «скармливает кошке», либо «режет на кусочки своим перочинным ножиком», либо «поджаривает живьем» [1, 31]. Невинные создания, так жестоко замученные, становятся символом самой Агнес, мучившейся от детской невоспитанности и жестокости (тут еще важно отметить, что имя самой главной героини означает «чистая, святая» или и вовсе «агнец», т.е. жертва за грехи всего мира).

В следующем эпизоде, когда Том приносит целый выводок еще не оперившихся птенцов и уверяет, что он «с ними разделается» («Слово благородного человека, уж я им покажу!» [1, 49]), описывается ужасная сцена: «И побуждаемая чувством долга, рискуя испытать отвратительную дурноту и навлечь на себя гнев моих нанимателей, я подняла большой камень, которым садовник подпирал мышеловку, и после еще одной попытки убедить маленького тирана вернуть гнездо на место я спросила, как он намерен поступить с птенчиками. С дьявольским упоением он начал перечислять всевозможные пытки, и тут я уронила камень на его несчастные жертвы, расплющив гнездо» [1, 49]. Убийство птенцов символизирует неудачу героини в попытке перевоспитать маленьких Блумфилдов. Естественно, не найдя поддержки у родителей подопечных и даже поспорив с миссис Блумфилд о том, есть ли издевательства над животными всего лишь «простая ребяческая прихоть» [1, 50] или же это противно христианской морали, Агнес вскоре покидает этот дом.

Все эти столкновения молодой гувернантки с родителями своих учеников ясно дают понять, что Энн Бронте придерживается не мнения уже упомянутого Джона Уэсли, а исходит из представлений Дж. Локка о среде, формирующей личность, и в своих романах показывает, что «в дурных семьях дети растут жестокими» [11].

Образу учеников-детей противопоставляется детские образы самой Агнес и ее сестры: в отличие от юных Блумфилдов, которые «ни к порицаниям, ни к похвалам чувствительны не были» [1, 35], Агнес вспоминает, что для нее самой «не было страшнее наказания, если со мной переставали разговаривать или называли плохой девочкой» [1, 38]. В этом усматривается протестантское воспитание Агнес и Мэри, отец которых, как и сестер-писательниц, был протестантским пастором.

Вторая семья, где работает Агнес Грей, была богаче, но дети воспитанием отличались ненамного больше. Нет смысла снова перечислять все их недостатки, потому что главное в этом втором опыте героини другое: она все-таки приобрела некоторые педагогические навыки и сумела расположить к себе двух девочек, которые были отданы ей

на воспитание. Эта вторая семья Мэррей важна не столько для того, чтобы опять показать, какие проблемы испытывало викторианское высшее общество с воспитанием своего потомства (хотя на портреты писательница не скупится), сколько для расширения романной проблематики: во второй части повествования одним из основных становится религиозный вопрос. Девочки сами замечают, что у их гувернантки «обо всем было свое твердое мнение, хотя подчас и очень скучное, – ведь она всегда думала о том, что хорошо, а что дурно, питала непонятное благоговение к религиозным вопросам и столь же непонятные симпатии к добродетельным людям» [1, 67]. С появлением мистера Уэстона, молодого священника, прототипом которого скорее всего послужил Уильям Уэйтмен, друг семьи Бронте [16, 138], все настойчивее проявляются религиозные мотивы и взгляды самой писательницы. И.А. Елисеева приводит слова Ф.Б. Пиниона: «С переездом Агнес в Хортон Лодж <...> намного больше членов общества появляется в ее окружении, и новый викарий Мистер Уэстон <...> представлен не только для того, чтобы описать любовную историю, но и показать необходимость реформации церкви» [4, 71].

С образами девиц Мэррей связана критика ложной благодетели и нравственности: воспитанницы Агнес если и ходят навещать бедняков, то лишь для того, чтобы показать своим поклонникам, какие они милые и внимательные барышни. Старшая же, Розали, настолько тщеславна, что пытается привлечь внимание мистера Уэстона, прекрасно понимая, что ей самой он не нужен, а ее гувернантка ему симпатизирует. В итоге Розали выходит замуж за человека не очень приятной наружности, но очень большой важности – и счастливой не становится.

Эти религиозно-дидактические сигналы отвечают авторским идеям, которые следуют логике протестантской и общехристианской морали: человек, с детства обуреваемый страстями (тщеславием, упрямством, лицемерием), не может стать счастливым, если самостоятельно не приложит для этого усилий [6, 94].

Таким образом, ребенок в первом романе Энн Бронте обнажает проблему детства в викторианской – аристократической и буржуазной – среде. Подчеркнем, что от отпрысков именно таких семей страдает нравственный ребенок и в романах Шарлотты (Джейн Эйр – от Джона Рида) и Эмили Бронте (Хитклиф – от Хиндли Эрншо), Диккенса, Гаскелл, Троллопа, Гарди и др.

Во втором романе Энн «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» детские образы отходят на второй план, но делается это намеренно, потому что теперь главной стратегией произведения является психологическое становление героини. За «детскость» здесь отвечают второстепенные персонажи – сестра и брат главного героя Роза и Фергес Маркхэмы. Наивная простота первой, дурашливость второго и непосредственность их обоих позволяют приподнять завесу той «готической» тайны, которой окружила себя незнакомка Хелен Грехэм, приехавшая и поселившаяся в полузаброшенном имении Уайлдфелл-Холл. Розу совершенно не смущает желание новой соседки жить в уединении, она так или иначе напрашивается в гости, заставляет всех отправиться на пикник, тем самым вынуждая Хелен покинуть свою мрачную обитель. Фергес (который по типуажу схож с Фредом Винси из «Миддлмарча») и вовсе лишен какой-либо стеснительности, старший брат (главный герой Гилберт) считает его большим ребенком, который только к концу романа возьмется, наконец, за ум и даже станет неплохим фермером, а пока он докучает неудобными вопросами Хелен, пытаясь сорвать с нее покров таинственности: «Поражаюсь, миссис Грэхем, с чего вам вздумалось поселиться в этих древних развалинах?»; «...как вы способны выносить такое уединение?»; «О! Так, значит, вам было бы приятнее, если бы мы остались дома и не докучали вам!»; «...Значит, вам следует разрешить такие недоумения: во-первых, относительно вашего рождения, а также происхождения и места прежнего жительства» [1, 194–195]. Главной героине приходится открываться, пока еще сохраняя для читателя свою «готическую» тайну.

В образе же непосредственного ребенка явлен сын Хелен – Артур-младший, выписанный по сравнению с воспитанниками Агнес Грей скуднее: нет детализации и

натуралистических реалий, как в первом романе, но сюжетное внимание заострено на изменении его характера, связанного с избавлением от тлетворного влияния отца и приятием благотворного – матери.

Отец героя – Артур Хантингдон не только сам злоупотребляет алкоголем, но и приучает к нему пятилетнего ребенка, учит сына сквернословию, неуважению матери, потаканию своим желаниям, т.е. всему тому, против чего когда-то восставало протестантское мировоззрение Агнес Грей. Взгляды Хелен аналогичные, что обеспечивает романному сюжету психологический и нравственный конфликт.

Жанр дневника позволяет обратиться к непосредственной рефлексии главной героини, заложницы неудачного брака, переживающей негативные изменения в своем сыне из-за тлетворного влияния отца. Писательница ни разу напрямую не высказывает своей личной оценки (эпистолярный и дневниковый жанры не позволяют этого сделать), постоянно смещая точки зрения: Артура младшего мы видим либо глазами его матери, либо глазами Гилберта, влюбленного в его мать), но сама созданная ситуация предоставляет возможность понять авторскую позицию. Важным в этом плане становится диалог в доме Маркхэмов, во время которого Хелен вступают в ожесточенную дискуссию по поводу воспитания детей, а в особенности, мальчиков, которые, будучи наделенными большим количеством прав, подвержены большим жизненным испытаниям.

Вообще для викторианского общества совершенно естественно предлагать детям вино. Как бы между делом Гилберт замечает: «матушка заметила, что пригубить-то вино он [сын Хелен. – Т.Ш.] должен!» [1, 173]. Резкое неприятие этого предложения Хелен вызывает волну негодования и заверений, что молодая мать в силу неопытности и чрезмерной заботы растит не будущего мужчину, а неженку, аргументируя общую позицию тем, что сила состоит не в «неведении соблазна», а «в умении и желании противиться» ему [1, 174]. Но если снова вспомнить личный опыт самой Энн Бронте (брат в этой семье злоупотреблял наркотиками и алкоголем и умер от развившегося на фоне этого туберкулеза [14, 79]), то становится понятно, что из уст героини звучит авторский голос, высказывающий упрек: «покажите мне на пятьдесят... на пятьсот мужчин, уступивших искушению, хотя бы одного, у кого достало добродетели ему воспротивиться» [1, 174]. И пятилетний Артур являет собой результат кропотливой материнской заботы, ограждающей его от «самых омерзительных пороков», тем самым являясь нравственной антитезой образу ребенка, созданного Энн Бронте в ее первом романе «Агнес Грей».

1. Бронте Э. Агнес Грей; Незнакомка из Уайлдфелл-Холла; Стихотворения // Э. Бронте. М., 1990.
2. Бячкова В.А. «Граница детства» в викторианском романе // Мировая литература в контексте культуры, № 4. Пермь, 2015. С. 22–32.
3. Выговская Н.С. Образ детства в современной англоязычной литературе: интертекстуальный диалог: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2018.
4. Елисеева И.А. «Вымышленная биография» Энн Бронте как тип автобиографического романа: дисс. ... канд. филол. наук. Орск, 2012.
5. Капусткина Е.С. Социолнгвистические маркеры образа гувернантки викторианской эпохи (на материале романов сестер Бронте) // Вестник Самарского университета. История, педагогика, философия, Т. 25, № 2. Самара, 2019. С. 95–99.
6. Королева С.Б. Многоголосие и жажда счастья: образ детства в романе Ш. Бронте «Джейн Эйр» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, Т. 12, № 4. Пермь, 2020. С. 90–99.
7. Крупенина М.И. «Неважный народец»: «Большие надежды» и образ детства в викторианской Англии // Историческая и социально-образовательная мысль, Т. 7, № 7-2. Краснодар, 2015. С. 235–239.
8. Михальская Н.П., Аникин Г.В. История английской литературы. Уильям Блейк. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/mihalskaya-anikin-angliya/william-blake.htm> (дата обращения: 28.06.2023).

9. Мнацаканян К.А. Образ ребенка и категория детскости в викторианской литературной сказке // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: филология, № 3. М., 2007. С. 115–120.
10. Безрукова В.С. Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога). Екатеринбург, 2000.
11. Сидорченко Л.В. Литература Западной Европы 19 века. Сестры Бронте. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/sidorchenko-sestry-bronte.htm> (дата обращения: 21.01.2023).
12. Толковый словарь Ушакова. URL: <https://ushakovdictionary.ru/> (дата обращения: 21.01.2023).
13. Шлейермахер Ф. Герменевтика. СПб., 2004.
14. Alexander C., Smith M. *The Oxford Companion to the Brontës*. Oxford University Press, 2004.
15. Barker J. *The Brontës*. St. Martin's Pr., 1996.
16. Gerin W. *Anne Brontë*. Allen Lane, 1976.
17. Frawley M.H. *Anne Bronte*. New York, 1996.
18. *Oxford Advanced Learner's Dictionary. Ninth Edition*. Oxford, 2015.
19. Thomson P. Review: *Agnes Grey* // *The Review of English Studies*. Vol. 41, № 163 (Aug.), 1990. P. 441–442.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Галеева Татьяна Ильинична – кандидат философских наук, доцент кафедры иностранных языков и речевой коммуникации Московского Международного университета (Москва). E-mail: t.galeeva@mmu.ru

Гончарова Татьяна Васильевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка и литературы Липецкого государственного педагогического университета имени П.П. Семёнова-Тян-Шанского (Липецк). E-mail: i.zaytseff@yandex.ru

Жиляков Сергей Викторович – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента Белгородского государственного национального исследовательского университета (Старооскольский филиал) (Старый Оскол). E-mail: szhil@list.ru

Иванюк Борис Павлович – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературоведения и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: odinal47@mail.ru

Коржова Инесса Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной и зарубежной литературы Московского финансово-промышленного университета (Москва). E-mail: clean24@yandex.ru

Меан Ольга Васильевна – аспирант кафедры русского языка и литературы Липецкого государственного педагогического университета имени П.П. Семёнова-Тян-Шанского (Липецк). E-mail: mnelgoo@gmail.com

Попова Юлия Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и межкультурной коммуникации Воронежского государственного технического университета (Воронеж). E-mail: buka1621@rambler.ru

Потехина Полина Сергеевна – соискатель кафедры русского языка, методики его преподавания и документоведения Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: polina.lysenko7@mail.ru

Рашидов Агаверди Алиевич – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела грамматических исследований Института языка, литературы и искусства имени Г. Цадасы Дагестанского федерального исследовательского центра РАН (Махачкала). E-mail: h-yusupov@mail.ru

Руднева Олеся Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка и литературы Липецкого государственного педагогического университета имени П.П. Семёнова-Тян-Шанского (Липецк). E-mail: ms.olesya.1961@mail.ru

Саидов Абдулкерим Магомедович – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела грамматических исследований Института языка, литературы и искусства имени Г. Цадасы Дагестанского федерального исследовательского центра РАН (Махачкала). E-mail: abdul_1950@mail.ru

Селеменова Ольга Александровна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка, методики его преподавания и документоведения Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: selemeneva1@rambler.ru

Синицына Ирина Андреевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных и русского языков Российского государственного аграрного университета Московской сельскохозяйственной академии имени К.А. Тимирязева (Москва). E-mail: ruslit@lspu-lipetsk.ru

Ситникова Галина Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка и литературы Липецкого государственного педагогического университета имени П.П. Семёнова-Тян-Шанского (Липецк). E-mail: ruslit@lspu-lipetsk.ru

Скуридина Светлана Анатольевна – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русского языка и межкультурной коммуникации Воронежского государственного технического университета (Воронеж). E-mail: saskuridina@yandex.ru

Сулемина Оксана Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и межкультурной коммуникации Воронежского государственного технического университета (Воронеж). E-mail: may2005@yandex.ru

Хабибуллина Алсу Зарифовна – доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы и методики ее преподавания Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета (Казань). E-mail: Alsu_Zarifovna@mail.ru

Шипилова Татьяна Евгеньевна – аспирант кафедры зарубежной литературы Литературного института имени А.М. Горького (Москва). E-mail: shipilova@godliterature.ru

Юсупов Хизри Абдулмаджидович – кандидат филологических наук, заведующий отделом лексикологии и лексикографии Института языка, литературы и искусства имени Г. Цадасы Дагестанского федерального исследовательского центра РАН (Махачкала). E-mail: h-yusupov@mail.ru

Янова Елена Александровна – старший преподаватель кафедры иностранных языков и речевой коммуникации Московского Международного университета (Москва). E-mail: t.galeeva@mmu.ru

ДЛЯ АВТОРОВ

Научный журнал «ФИЛОЛОГОС» учрежден Елецким государственным университетом имени И.А. Бунина. Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77- 40325 от 15 июня 2010 г.).

Журнал входит в «Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук».

Журнал публикует разножанровый материал по актуальным лингвистическим и литературоведческим проблемам (статьи, публикации, рецензии, хронику научной жизни и др.). Периодичность издания – четыре номера в год (март, июнь, сентябрь, декабрь).

Всем статьям журнала присваивается цифровой идентификатор DOI

Принимаются материалы по следующим группам научных специальностей:

5.9.1 Русская литература и литература народов Российской Федерации

5.9.2 Литературы народов мира

5.9.3 Теория литературы

5.9.5 Русский язык. Языки народов России

5.9.6 Языки народов зарубежных стран

5.9.8 Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика

Требования к публикациям

1. Текст публикации присылается в готовом для печати виде электронной почтой по адресу: filologos07@mail.ru (ответственному секретарю *Харитонову Олегу Анатольевичу*).

2. К тексту публикации прилагаются отдельным файлом сведения об авторе (фамилия, имя, отчество; ученые степень и звание, должность и место работы/учебы или соискательства; домашний и служебный адреса, номера контактных телефонов, адрес электронной почты).

Требования к оформлению статей

1. Объем статьи: 20 000 – 22 000 знаков (с пробелами). Редактор – Word. Основной текст – Times New Roman 10. Постраничные примечания – Times New Roman 10. Абзац (отступ) – 1. Интервал – 1. Поля: верхнее – 2,5; нижнее – 6; левое, правое – 3,5.

2. В верхнем правом углу *полужирным курсивом* (Times New Roman 12) – *инициалы и фамилия автора* статьи на русском и английском языках; через интервал **название** – выравнивание по левому краю, **заглавными буквами, полужирным шрифтом**, Times New Roman 12 – на русском и английском языках;

через интервал аннотация на русском и английском языках (250 слов) – по ширине страницы без абзаца (отступа), Times New Roman 10, *курсив*; словосочетание «ключевые слова» и «key words» – *полужирным курсивом* без абзаца, Times New Roman 10, без интервала между ними и аннотацией, сами ключевые слова и/или словосочетания на русском и английском языках (5–6) – Times New Roman 10, *курсив*; далее через интервал – основной текст.

3. После основного текста через 1 интервал следует список литературы (Times New Roman 9, *курсив*) без обозначения «список литературы». Список литературы формируется по алфавитному принципу, нумерация порядковая.

1. Анри Корбэн. Световой человек в иранском суфизме. URL: <http://persian.sufism.ru/korben.htm> (дата обращения: 23.08.2011).

2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб., 1863–1866.

3. Пушкин А.С. Сказка о золотом петушке // А.С. Пушкин. Собр. соч.: в 10 т. М., 1968. Т. 3.

4. Смирнов В.А. Достоевский // Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX – начала XX века). Иваново, 2001. С. 112–161.

Указания на источник в тексте – [1, т. 6, 18]: первая цифра – номер источника, вторая – тома, третья – страницы; [2, 45]: первая цифра – номер источника, вторая – страницы.

Примечания:

1. Соблюдайте пунктуационное значение и графическое отличие «–» (тире) от «-» (дефиса).

2. При цитировании используйте кавычки «», кроме выделения текста (названия произведений, прямая речь и пр.) внутри уже закавыченного («») текста; в этих случаях ставятся " ".

3. Маркируйте обозначенное слово *курсивом*, а его значение ' ', к примеру, язык в значении 'орган тела'. Это относится и к иностранному слову и его переводу. Апостроф обозначайте так ' '.

4. Даты разграничивайте «–» (тире), к примеру, 1814–1841 гг., века – римскими цифрами (XVIII–XIX вв.).

5. При встроенном в основной авторский текст цитировании небольшого стихотворного фрагмента (до 4 стихов) строки разделяйте /, а стихи //.

Обособленная цитата стихотворного текста оформляется следующим образом:

(пробел)

О чем ты воешь, ветер ночной?

О чем так сетуешь безумно?..

Что значит странный голос твой,

То глухо жалобный, то шумно? [3, 57]

Основные этические правила сотрудничества редколлегии и авторов

Для авторов:

- авторы несут персональную ответственность за содержание материалов, точность перевода аннотации, цитирования, библиографической информации, а также за сведения о себе;
- авторы имеют право использовать материалы журнала в их последующих публикациях при условии, что будет сделана ссылка на публикацию в нашем журнале;
- автор подтверждает, что его статья публикуется впервые, а также не содержит плагиат в какой-либо форме.

Для редколлегии:

Журнал не сотрудничает с посредническими организациями и работает напрямую с авторами. В работе с ними редколлегия соблюдает принципы корпоративной этики.

Редколлегия руководствуется следующими правилами рецензирования рукописи.

Условия рецензирования рукописи

1. Соответствие представляемых в редколлегию материалов научному профилю журнала.
2. Соблюдение автором правил подачи рукописи в редколлегию и ее оформления.
3. Наличие сопроводительных документов: отзыв научного руководителя для аспирантов или консультанта для соискателей. Сопроводительные документы должны быть подписаны и заверены печатью (присылаются сканом на электронную почту).

При нарушении этих условий редколлегия имеет право отказать автору в рецензировании его рукописи.

Правила рецензирования рукописи

1. Редколлегия проводит собственное рецензирование авторской рукописи. Рецензия призвана обсудить актуальность научной проблемы, обоснованность и продуктивность методов исследования объекта, оригинальность решения проблемы и значимость полученных выводов, логику и стиль изложения. Рецензирование проводится конфиденциально для автора рукописи, носит закрытый характер.

2. По поручению главного редактора один из членов редколлегии дает письменное обоснованное заключение о рукописи с рекомендацией (или не рекомендацией) ее к печати.

3. Окончательное решение дальнейшей судьбы рукописи принимается на очередном рабочем заседании редколлегии на основе всех имеющихся о ней отзывов. О положительном или отрицательном решении редколлегии своевременно сообщается ее автору. При отрицательной рецензии автору направляется мотивированный отказ. Отклоненная рукопись автору не возвращается. Автор имеет право на ознакомление с отзывом рецензента. Копия рецензии высылается автору по его запросу без подписи и фамилии рецензента.

4. В случае редакционного решения о доработке рукописи в соответствии со сделанными рецензентом замечаниями и пожеланиями она возвращается автору с

копией рецензии на нее без указания фамилии рецензента. Главный редактор вправе вернуть автору его рукопись на доработку после ее рецензирования при условии необходимости внести в ее текст незначительные изменения. Редколлегия имеет право на собственное редактирование присланной рукописи без ущерба для ее содержания и авторского стиля. Новый вариант авторской рукописи должен быть представлен в редколлегию в полном соответствии с требованиями подачи и оформления научного материала. К тексту рукописи прилагается авторская справка с перечнем внесенных в него поправок. После доработки авторской рукописи редколлегия принимает окончательное решение о целесообразности ее публикации в научном журнале.

5. Все материалы проходят проверку на плагиат. Оригинальность принимаемых к публикации материалов должна составлять не менее 70 %.

6. Копии текста статьи и сопутствующих документов с указанием фамилии, должности и места работы всех участников ее рецензирования могут быть предоставлены по запросу ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации.

Финансовая ответственность авторов

1. Авторы оплачивают редакционно-издательские услуги. Плата производится после редакционного решения о включении материалов в один из очередных выпусков журнала. С аспирантов плата за публикацию не взимается.

2. Каждый автор обязан оформить подписку «ФИЛОЛОГОС» на тот выпуск, в котором публикуется его статья. Подписной индекс журнала «ФИЛОЛОГОС» – 64991 в каталоге периодических изданий «Научно-техническая информация».

Авторские права

Авторы передают Издательству журнала – Елецкому государственному университету им. И.А. Бунина – авторские права на публикацию в печатном издании и на сетевом ресурсе в сети Интернет.

Полнотекстовые версии выпусков журнала можно найти в свободном доступе в Научной электронной библиотеке www.elibrary.ru не позднее, чем через три месяца после выхода журнала.

По всем вопросам обращаться в редакцию журнала. E-mail: filologos07@mail.ru. Адрес редакции: 399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, 1.

Более подробная информация – на сайте редакции: www.elsu.ru/filologos.

Научный журнал

ФИЛОЛОГОС

Выпуск 3 (58)

Технический редактор — Н. П. Безногих

Техническое исполнение — В. М. Гришин

Дизайн обложки — Б. П. Иванюк

Подписано в печать 21.09.2023

Дата выхода в свет 22.09.2023

Бумага 50,5 п.л. Формат А-4. Гарнитура Times.

Печать трафаретная

Тираж 1000 экз. Заказ № 63

Свободная цена

Адрес редакции и издателя:

399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, 1

E-mail: filologos07@mail.ru

Сайт редколлегии: www.elsu.ru/filologos

Подписной индекс журнала **№ 43284** в объединенном каталоге
«Пресса России»

Отпечатано с готового оригинал-макета на участке оперативной полиграфии

Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина

399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, 1

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

«Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина»

399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, 1