

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

ФИЛОLOGOS

Выпуск 3 (66)

Елец – 2025

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. Коммунаров, 28, 1)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Регистрационный номер: 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

О. А. Харитонов, канд. филол. наук (Елец, Россия) – гл. редактор; **Т. Е. Автухович**, д-р филол. наук (Гродно, Беларусь), **В. Р. Аминев**, д-р филол. наук (Казань, Россия), **В. А. Бурцев**, д-р филол. наук (Елец, Россия), **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. Инаньр**, д-р филол. наук (Стамбул, Турция), **А. А. Кораблев**, д-р филол. наук (Донецк, Донецкая народная республика, Россия), **Р. О. Муталов**, д-р филол. наук (Москва, Россия), **А. Н. Пашикуров**, д-р филол. наук (Казань, Россия), **Е. А. Попова**, д-р филол. наук (Липецк, Россия), **С. А. Скуридина**, д-р филол. наук (Воронеж, Россия), **А. Г. Степанов**, канд. филол. наук (Москва, Россия), **Е. М. Тюленева**, д-р филол. наук (Иваново, Россия), **Е. А. Шаронова**, д-р филол. наук (Саранск, Россия), **В. И. Шулъженко**, д-р филол. наук (Пятигорск, Россия), **Г. Н. Ягафарова**, д-р филол. наук (Уфа, Россия), **М. Яхьяпур**, канд. филол. наук (Тегеран, Иран), **М. В. Сапрыкина** (Елец, Россия) – отв. секретарь.

Ф 54 PHILOLOGOS. – Выпуск 3 (66). – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А.Бунина, 2025. – 101 с.

В 66-м выпуске научного журнала «Philologos» публикуются проблемные статьи по поэтике и жанрологии, компаративистике и лингвокультурологии, русскому языку и отечественной литературе. Адресуется профессиональной аудитории.

The 66th issue of the scientific journal "Philologos" features articles on poetics and genre studies, comparative linguistics and cultural linguistics, Russian language, and Russian literature. The issue is intended for the targeted audience.

ISSN 2079-2638

© Елецкий государственный
университет им. И.А. Бунина, 2025
© Авторы статей, 2025

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

Поэтика и жанрология / Poetics and Genre Studies

Иванюк Б.П. Поминальные стихотворные жанры: словарный формат	5
Ivanjuk B.P. Remembrance Poetry Genres: Dictionary Format	5
Руднева О.Н., Ситникова Г.В. Женский ориентальный травелог: «Письма из турецкого посольства» Мэри Уортли Монтегю и «Письма из Крыма» Элизабет Крейвен	11
Rudneva O.N., Sitnikova G.V. Female Oriental Travelogue: "The Turkish Embassy Letters" by Lady Mary Wortley Montagu and "A Journey Through the Crimea to Constantinople in a series of Letters" by Elizabeth Craven	11
Чевтаев А.А. «Монгольский» код адамизма и «историософские» смыслы в поэтике стихотворения М.А.Зенкевича «Две крови»	18
Chevtayev A.A. The "Mongolian" Code of Adamism and "Historiosophical" Meanings in the Poetics of M.A. Zenkevich's Poem "Two Bloods"	18
Богатырева Т.Б. «Венок сонетов» Н.Л. Трауберг: к вопросу о поэтике и интерпретации	31
Bogatireva T.B. "A Wreath of Sonnets" by N.L. Trauberg: the Problem of Poetics and Interpretation	31
Пекарь Я.Я. Экфрасис в современной русской прозе: специфика, функции и трансформации	38
Pekar Y.Y. Ekphrasis in Modern Russian Prose: Specificity, Functions, and Transformations	38
Окутин Н.Ю. Апокалипсис (постсоветского) времени: мифопоэтика апокалиптических романов «Онлирия» А. Кима и «Господин Гексоген» А. Проханова	47
Okutin N.Yu. Apocalypse of (Post-soviet) Times: Mythopoeics of the Apocalyptic Novels "Onlyria" by A. Kim and "Mr. Hexogen" by A. Prokhanov	47

Компаративистика / Comparative Studies

Каприелова В.В. Семантическая эволюция и образование лексических параллелей в русском и сербском языках	53
Kaprielova V.V. Semantic Evolution and Formation of Lexical Parallels in Russian and Serbian Languages	53
Сафрон Е.А. Рецепция «Старшей Эдды» в романе М. Фрая «Мой Рагнарёк»	61
Safron E.A. Reception of the "Poetic Edda" in M. Frei's novel "My Ragnarök"	61

Лингвокультурология / Cultural Linguistics

Егоркина Ю.Д. Вербальный оберег как механизм кодирования сакрального смысла в традиционной культуре	68
Egorkina Yu.D. Verbal Amulet as a Mechanism for Coding Sacred Meaning in Traditional Culture	68

Русский язык / Russian Language

<i>Самосенкова Т.В., Назаренко Е.Б.</i> Восприятие знаков и выражение их в оценочных определениях	76
<i>Samosenkova T.V., Nazarenko E.B.</i> Perceiving Signs and Expressing Them in Assessment Definitions	76
<i>Архангельская Ю.В.</i> Борьба с безграмотностью и ее репрезентация в интернет-фольклоре	82
<i>Arkhangelskaya Ju.V.</i> Fighting Illiteracy and Its Representation in Internet Folklore	82

Русская литература / Russian Literature

<i>Талалаева О.Г.</i> Мотивы православной веры и памяти в творчестве И.А. Бунина, Е.Ю. Кузьминой-Караваевой и М.Д. Иванникова	92
<i>Talalaeva O.G.</i> Motives of Orthodox Faith and Memory in the Works of I.A. Bunin, E.Yu. Kuzmina-Karavaeva and M.D. Ivannikov	92
Сведения об авторах	100
Для авторов	101

ПОЭТИКА И ЖАНРОЛОГИЯ / POETICS AND GENRE STUDIES

Б.П. Иванюк
B.P. Ivanjuk

ПОМИНАЛЬНЫЕ СТИХОТВОРНЫЕ ЖАНРЫ: СЛОВАРНЫЙ ФОРМАТ

REMEMBRANCE POETRY GENRES: DICTIONARY FORMAT

Публикация объединяет словарные статьи о жанрах типологически сходных по мортальной тематике и поминальным мотивом: некролог, эпитафий, реквием, мартиролог. В каждой статье дается определение жанра, излагается его персонифицированная история, обозначены его мотивные и стилистические вариации. Изложены факты их скрещивания с другими жанровыми формами и мотивами. Особое внимание уделено поэтике жанров, ее различным вариантам. Привлекается широкий историко-литературный материал мировой поэзии.

Ключевые слова: поминальный мотив, некролог, эпитафий, реквием, мартиролог.

The publication combines dictionary entries on genres that are typologically similar in terms of their mortal themes and memorial motifs: obituary, epitaph, requiem, and martyrology. Each entry provides a definition of the genre, outlines its personalized history, and identifies its motivational and stylistic variations. The entries also explore the cross-fertilization of these genres with other forms and motifs. Special attention is given to the poetics of these genres and their various variations. The publication draws on a wide range of historical and literary materials from around the world.

Key words: memorial motif, obituary, epitaph, requiem, martyrology.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-66-3-5-10

Тема смерти как одна из традиционных в мировой поэзии объединяет мортальные мотивы, основным из которых является поминальный. Для одних жанров он может быть окказиональным: кантата «На смерть Инесс де Кастро» португальца М.М. Барбоза ду Бокаже (18 в.); «Траурный тост. Пью в память о тебе. Ты был эмблемой счастья...», написанный в связи с кончиной Т. Готье в 1872 г., С. Малларме (Франция); «19 октября 1837 года» (датированная 1838 г. поминальная А. Пушкину) В. Кюхельбекера; сколий «Лицейстам. Застольная песня» (1861) Л. Мея; «Колыбельная для Оксаны»-наркоманки (2009) М. Жукова, для других жанров этот мотив является факультативным, к примеру, агыт как вариант гошмы – жанрово-строфической формы в азербайджанской – шире тюркской – лирике, «поминальная» драпа – разновидность жанра средневековой

скальдической поэзии («Утрата сыновей» Эгиля, 10 в.), «поминальная» касыда – лиро-эпического жанра в ближне- и средневосточной и средне- и южноазиатской поэзии («Али – он двух миров владыка...» азербайджанского поэта 14 в. Имадеддина Насими), «заупокойная молитва» (вставная в «Стансах на смерть отца», 1476, испанца Х. Манрике и «Заупокойная молитва» в поэме А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин» (1858?); посвященная Я. Корчаку многочастная поэма А. Галича «Кадиш» (1970) по названию еврейской коллективной поминальной молитвы.

С наибольшей вероятностью поминальный мотив атрибутируется плачу¹ и эпитафий², некрологу, реквиему и мартирологу, жанровые признаки которых нередко в том или ином наборе скрещиваются в конкретном произведении наряду с мнемоническим и утешительным мотивами.

НЕКРОЛОГ стихотворный (греч. *nekros* – смерть + *logos* – слово) – лирический жанр, отклик на смерть современника.

Входит в систему моральных жанров вместе с эпикедием, треносом, эпитафией и реквиемом. Предполагает соответствующие обстоятельства пафос, характер авторской модальности и мотивы – хвалебные (панегирик), прощальные (валета) и др.: «Брат, через много племен, через много морей переехав...» Катулла (Др. Рим, 1 в. до н. э.); «Видя месяц и солнце, тоскую о том, кто ушел без возврата...» (о брате) арабского поэта 7 в. Аль-Фараздака; «Моему первому сыну» (1603) Б. Джонсона (Англия); «Присноблаженной памяти м-с Кэтрин Томсон, друга моего во Христе, скончавшейся 16 декабря 1646 года» Дж. Мильтона (Англия); «Стихи на кончину его превосходительства тайного советника, сенатора и ордена Св. Анны кавалера Петра Васильевича Хитрова, последовавшую апреля 17 дня 1793 году» Е. Кострова; «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся» (первой жены поэта) Г. Державина; «На смерть супруги Ф.Ф. К<оошки>на» (1811) К. Батюшкова; ставший эпитафией отклик опального поэта, находящегося в Петропавловской крепости, «На смерть сына» (1824) К. Рыльева; «На смерть Якубовича» (лицейского товарища и декабриста) (1846) В. Кюхельбекера.

К редким образцам Н.с. не одному умершему, относятся 269-й сонет «Повержен лавр зеленый. Столп мой стройный...» из цикла «На смерть мадонны Лауры» итальянца Ф. Петрарки, посвященный возлюбленной поэта Лауре и его покровителю Д. Колонне, умерших от чумы 1348 г.; цикл 1938 г. «Похоронный блюз (на смерть друга)», «Похоронный блюз-2» (дублетные тексты, но с разными, вкрапленными в них, местоимениями «ОН МЕРТВ» и «ОНА МЕРТВА») У.Х. Одена (США).

Особый интерес представляют Н.с. литераторам, которые имеют значение не только «стихотворения на случай», но и нередко являются событием внутрилитературного диалога: сонет «Надгробные стихи на смерть Этьена Жоделя, парижанина, короля трагических поэтов» (1573) А. д'Обинье и «На смерть Байрона» (1824) А. Виньи (Франция); сонет «На смерть Г.К. Честертона» (1936) (полифонический – от имени английских писателей) Р. Нокса; «Преступление было в Гранаде. На смерть Федерико Гарсиа Лорки» (1936) А. Мачадо (Испания); «Памяти Уильяма Батлера Йейтса» (1939) У.Х. Одена; «На кончину Гавриила Романовича Державина» (1816) В. Капниста и «Надгробная песнь Державину» (опубл. в 1817) В. Филимонова, «На смерть И.П. Пнина» (1805) К. Батюшкова, «На смерть Веневитинова» (1827) А. Дельвига и «На смерть Д.В. Веневитинова» (кон. 1820-х) З. Волконской, «На смерть Байрона» (Байрона) (1824) К. Рыльева, «На смерть Пушкина» (1837) Э. Губера, «На смерть Лермонтова» (1841) Ап. Майкова и одноименное С. Шевырева, «Над гробом Фофанова» (1911), «На смерть Верхарена» (Э. Верхарна) (1916), «На смерть Александра Блока» (1921), «На смерть Валерия Брюсова» (1924) И. Северянина, «На смерть Ю.И. Айхенвальда», диптих «На смерть А. Блока» (1921?) В. Набокова, «Стихи

¹ См.: Иванюк Б.П. Плач: словарная презентация жанра // *Филологос*. 2015. № 1 (24). С. 23–29.

² См.: Иванюк Б.П. Эпитафия стихотворная: словарный формат // *Филологос*. 2022. № 2 (53). С. 46–53.

на смерть Т.С. Элиота» (1965) (триптих) И. Бродского, ерническое «Надгробное самословие (фуга)» (1975) С. Петрова, «На смерть Бродского» (1996) А. Лаврина, «На смерть поэта» (А. Хвостенко), опубли. в 2005, М. Генделева.

Встречаются нетипичные объекты жанровой рефлексии («На смерть спаниеля Трейси» (1648) Р. Геррика (Англия), «Похороны "Русской речи", скончавшейся после непродолжительной, но тяжелой болезни» (1862) Б. Алмазова, эпиграммы «Газете "Весть"» (1871) и «Нашей цензуре» (1877) А. Жемчужникова.

Н. с. может скрещиваться с разными жанровыми формами, не только близкородственными: ода «На смерть князя Мещерского» (1779) Г. Державина, эпиграмма «На смерть стихотворца» (1813) А. Пушкина, «На смерть Жукова» (1974) И. Бродского (с отсылкой к «Снигирию» Г. Державина, написанного на смерть А.В. Суворова), инвективы «На смерть Чернова» (1825) В. Кюхельбекера и «На смерть Фофанова. *Пока поэт был жив, его вы поносили...*» (1911) И. Северянина.

ЭПИЦ(К)ЕДИ(Й)УМ (лат. *epicedium* – погребальная песня) – лирический жанр, траурная элегия.

Первоначально как надгробное слово сочинялся по правилам античной риторики и включал в себя вступление, похвалу умершему (*laudatio*), оплакивание (*comploratio*) и утешение (*consolatio*), что объясняет и дальнейшее участие в структуре Э. жанровых мотивов и стилистики панегирика, плача и утешения. Позже становится одним из наиболее распространенных в жанровом репертуаре европейской поэзии, входя в систему моральных жанров (некролог, эпитафия, тренос, реквием).

Основными объектами Э. являются

– родственники: древнеримские – «Брат, через много племен, через много морей переехав...» Катутла и «Памяти отца» Авсония; цикл на смерть дочери «Трены» (1580) Я. Кохановского (Польша); «Траурная элегия» на смерть жены (1624) Г. Кинга (Англия); «На смерть родителей» (1849) Ш. Петефи (Венгрия); «Теперь (после смерти дочери)» (1857) В. Гюго (Франция); по сыну «Плач извечный» (1870) Дж. Кардуччи (Италия); супруге «Тебе, подруга незабвенная...» (1830) И. Бороздны, персонажный – по мужу-воину «Плач Лаодамии» (1906) В. Брюсова;

– возлюбленные: поэма «Элеонора» (1692) Дж. Драйдена (Англия); «Панихидные песнопения» (1920-е) украинского поэта П. Тычины;

– друзья, сподвижники и сверстники: поэма «Лисидас. Жалобная песнь о друге, утонувшем во время его поездки из Честера в Ирландском море. 1637» Мильтона (Англия); «Об умерших» (1846) У.С. Лэндора (Англия), «Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу» (тореадору) (1935) Ф. Гарсиа Лорки (Испания); «На смерть друга моего» (1803) В. Капниста, «Элегия на смерть В. Киреевскому» (1827) А. Хомякова, «На смерть Якубовича» (1846) В. Кюхельбекера, «Плач по Мордехаю» (художнику) (1993) Л. Фрухтмана.

Значительный корпус текстов составляют Э. литераторам, родственные эпитафии и некрологу: «Умиравший художник. На смерть Д.В. Веневитинова» (голосом умершего) (1828) и «Элегия на смерть А.С. Грибоедова» (1829) А. Одоевского, «Други его, не тревожьте его!» (о А. Блоке) (1921) М. Цветаевой.

Нечастыми являются автоэпицедиумы: «Плач по умершему сыну Рашидаддину от имени его самого» азербайджанского поэта 12 в. Хагани Ширвани; «Плач. *Я – погребенный в пустыне мертвец...*» туркменского поэта 18 в. Махтумкули; «Над могилой не плачь моей...» (1932) Мэри Элизабет Фрай (США); «Плач о самом себе» (1993) Ю. Кузнецова и трагическая народная похоронная плач «Причитальная от Виктора Авина для похорон Виктора Авина» (2004).

В типичное содержание Э. входят жизнеописание, перечисление деяний и достоинств умершего, прощание с ним и пр. в лирической причастности автора происходящему: «Надгробное слово Сэнни Бриггзу, племяннику Габби Симпсона и управляющему

Килбарханского владетеля», «Жизнь и смерть Габби Симпсона, волынщика из Килбархана» (ок. 1640) шотландца Р. Семпилла; «Элегия на смерть юноши» (между 1812 и 1816) В. Раевского; «На смерть М.И. Глинки» (1857) Ап. Майкова; «На могиле Д.И. Писарева (братьям-писателям)» (1868) В. Курочкина.

Преимущественный стилевой пафос европейского Э. – элегический («На смерть Марии-Терезии», жены императора Франца I, 1780, словенского поэта В. Водника, «На смерть супруги Ф. Ф. К.», 1811, К. Батюшкова, «Траурная элегия» на смерть М. Лохвицкой, 1909, И. Северянина) и патетический («Надгробная песнь Державину», опубл. в 1817, В. Филимонова, «На смерть Чернова», 1825, В. Кюхельбекера).

Исключительная валентность Э. позволяет ей свободно скрещиваться с разными жанровыми формами, не только близкородственными, но и противоположными, к примеру, инвективной («Смерть поэта», 1837, М. Лермонтова).

Встречаются Э. в роли жанровой вставки (персонажный плач «Гром грянул, нет на свете друга!» М. Ломоносова по Г.В. Рихману, убитому грозным разрядом во время их совместного эксперимента, в поэме Семёна Боброва «Херсониды, или Картина лучшего летнего дня в Херсонисе Таврическом. Лирико-эпическое песнотворение», 1798, 1804).

Характерными для Э. являются реминисценции и аллюзии: развернутое с цитатами усопшего «Стихотворение на смерть Пушкина» (1837) Н. Данилевского, «На смерть Казимира Малевича» (1935) Д. Хармса, «На смерть Жукова» (1974) И. Бродского (из «Снигирия» Г. Державина, написанного на смерть А.В. Суворова).

Типологически сходные Э. жанровые мотивы разработаны в разных национальных традициях: хеспед (Талмуд), ода Цзя И (Китай, 2 в. до н. э.) «Плач по Цюй Юане», брошенная в реку в память об утопившем себя вместе со своей одой «С камнем в объятиях» поэтом 3 в. до н. э.; арабская марсийя (заплачка) – «Спят воспоминанья, как песок...», «Кулейб! С тех пор как ты оставил мир земной...» (брату) поэта-бедуина 6 в. Аль-Мухальхилия, «Мы были как ветви весенние эти...», «Холодный Сахра прах уже исчез в могиле...», «Ко мне не снизойдет сегодня сон желанный...», «Глаза мои, плачьте...» – цикл по погибшим в сражении братьям поэтессы 7 в. Аль-Хансы, «О источник моих очей...» (о смерти сыновей) арабского поэта аль-Мутамида и «Плач о сыне Исааке» еврейского поэта Авраама Ибн Эзры (Испания, 11 в.); китайский бэй – «Оплакиваю славного сюаньчэнского винодела, старика Цзи» Ли Бо (8 в.); «Песня, сложенная в печали принцем Яиакума, когда скончался принц Ивата» (японская антология 8 в. «Манъесю», или «Собрание мириад листьев»); «Скорбные бейты на смерть жены» Хагани Ширвани; кина (жанр еврейской траурной элегии) «Спроси, сожженная огнем...» Меир бен Баруха (13 в.); «Оплакиваю сына» корейской поэтессы 16 в. Хо Нансорхон; «Горестный плач» (по супругу) вьетнамской принцессы 18 в. Ле Нгаук Хан; «Оплакиваю смерть молодой жены» Кима Сакката (Корея, 19 в.).

МАРТИРОЛОГ стихотворный (греч. *martus* – свидетель; русский эквивалент – святцы) – поминальный жанр, мнемоническое перечисление умерших и связанных с ними историй, заслуг и пр.

В отличие от религиозного мартиролога как жанра агиографической поэзии (календарное изложение сказаний о мучениках в «Мартирологе» латинского поэта 9 в. Вандальберта Прюмского; «Алфавит собранный, рифмами сложенный, от святых писаний, из древних речений; на пользу всем чтущим в правой руке сущим» (1705) украинского и русского церковного деятеля Иоанна Максимовича), светский характеризуется свободной тематикой и стилем: циклы «Паренталии» (об умерших родственниках) и «О преподавателях Бурдигалы» Авсония (Др. Рим, 4 в.), «Баллада о дамах былых времен» (1458–1459) Ф. Вийона (Франция), героический М. с. «Бородинское поле. Элегия» (1829) Д. Давыдова, эпицедий «Жалоба» (1832) И. Козлова, «Холм» (об умерших знакомых – жителях американского городка) Э.Л. Мастерса из «Антологии Спун-Ривера» (1915) и «Русский Спун-Ривер» (1998–2001) В. Зельченко, цикл «Французские поэты» («Полю

Верлен», «Артур Рембо», «Леконт де Лиль», «Стефан Малларме») в сб. «На ветру» (1938) Ю. Терапиано, в жанровой традиции визионерской поэзии видение провожающих поэта в последний путь – героев его поэм (среди них А. Пушкин) в «Сне в заброшенной избе» (2013) Т. Зульфикарова.

Приоритетное внимание М. с. – к творцам прошлого, в частности, к поэтам: авторское вступление к составленной Мелеагром Гадарским антологии эпиграмматистов «Венок» (Др. Греция, 1 в. до н. э.); «О девяти поэтессах» Антипатра Фессалоникского (Др. Греция, рубеж 1 в. до н. э. – 1 в. н. э.); книга-экфрасис «Галерея» (1619), посвященная выдающимся личностям и произведениям искусства, Дж. Марино (Италия, 16–17 вв.); антологический тост «Веселиться и верить прекрасным стихам...» с упоминаниям Гомера, Вергилия, Овидия и др. в сб. «Геспериды» (1648) Р. Геррика (Англия); сиджо «Я видел сон. Я встретил "небожителей, изгнанных с небес"...» Ким Суджана (Корея, 18 в.); газель «Великим шахом царства дум я Низами зову...» (1804) узбекского поэта Шермухаммада Муниса; «Эпигоны» (об отечественных писателях и просветителях: прославление великих и хула современников) (1870) М. Эминеску (Румыния); цикл «Пять английских поэтов» (Дж. Китс, У. Блейк и др.) (1880) Д.Г. Россетти; «Мои книги» (опубл. в 1922) Габриэлы Мистраль (Чили); адресованное И. Мятлеву «Сват Иван, как пить мы станем Непременно уж помянем...» (1833) А. Пушкина; шутливый коллективный синодик 1833 г. «Надо помянуть, непременно помянуть надо...» (в том числе «славного лирика Ломоносова», «известного автора Радищева», «славного лирика Лермонтова», «немецкого поэта Шиллера», а также «Петра Андреича князя Вяземского курносого») П. Вяземского, продолженный А. Пушкиным («Хвостова в анакреонтическом роде», «графа нашего приятеля Велегорского» и др.) и подхваченный вновь П. Вяземским («Жуковского балладника и Марса питерского помадника» и т.д.); «Медальоны. Цикл сонетов» (1 раздел: «Святой Франциск», «Мильтон», «Паскаль», «Сведенборг», «Калиостро») в сб. «Уединенный дол. Вторая книга стихов» (1914) В. Бородаевского; «Р.М. Хин. *Я мысленно вхожу в ваш кабинет...*» (1913) (перечислены Ш. Бодлер, Г. Флобер, А. Франс и др.) М. Волошина; «Могила поэтов» (1926) С. Городецкого; «Плеяда. Цикл сонетов» (о Д. Веневитинове, Н. Гнедиче, Н. Языкове и др.) (1922) Л. Гроссмана; «Здесь Пушкина родилось вдохновение...» (вспоминаются М. Лермонтов, Ф. Тютчев, В. Соловьев, И. Анненский, А. Ахматова, не называется по цензурным соображениям расстрелянный Н. Гумилев) из цикла «Царскосельские стихи» (1922) Э. Голлербаха; опубл. в 1965 г. поэма «Братская ГЭС» (вступительная молитва, обращенная к А. Пушкину, М. Лермонтову, Н. Некрасову, А. Блоку, С. Есенину, В. Маяковскому и Б. Пастернаку) Е. Евтушенко; «Ода во славу российской поэзии» в сб. «Ресницы» (1997) В. Кальпиди (с риторическим обращением к русским поэтам – В. Тредиаковскому, О. Мандельштаму, А. Ахматовой и др.).

РЕКВИЕМ (лат. requies – покой) – поминальный жанр, генетически связанный с заупокойной мессой.

Первоначально – музыкальное полифоническое вокальное и оркестрово-хоровое произведение, написанное на слова средневековой латинской молитвы "Requiem aeternam dona eis" («Покой вечный дай им»). К этому жанру обращались В.А. Моцарт, Л. Керубини, Э.Л. Берлиоз, Дж. Верди, И. Брамс. Известны факты влияния Р. на смежные искусства: легендарная история написания Р. Моцартом использована А. Пушкиным в «маленькой» трагедии «Моцарт и Сальери» (1830), а также С. Есениным в поэме «Черный человек» (1925); петербургский хореограф Борис Эйхман поставил балет-реквием «Мой Иерусалим» (1998).

В художественной литературе Р. входит в систему поминальных жанров (эпитафия, кенотафия, мартиролог и др.) с типичной для них элегической интонацией, хотя встречаются одиночные исключения, например, «Реквием оптимистический по Владимиру Высоцкому, шоферу и гитаристу» (1970) А. Вознесенского представляет собой ироническое

единство реквиема и пасхального гимна, «Оптимистический реквием. *Если в музее выставить плачущего биржевика...*» (1993) Ю. Арабова с ироничной реминисценцией из поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин»: «Если выставить в музее плачущего большевика...».

В основном, Р. сохраняет тематический мотив поминания человека или события (внешнего или внутреннего): циклы «Смерть брата» (1840) Ю. Кернера (Германия) и (о друге) "In Memoriam" (1850) А. Теннисона (Англия), «Жаворонки Шелли (В окрестностях Легорна, март 1887)» Т. Гарди (Англия), «По Вольфу графу фон Калькрейту реквием» (1908) и «По одной умершей подруге реквием» (1909) Р.-М. Рильке (Австрия), «Реквием 1944» румынского немецкоязычного поэта А. Киттнера и «Реквием. Памяти моего брата Иозефа Гупперта, убитого в 1943-м в концлагере» Г. Гупперта (Австрия), «Двадцать шестой год. Лирический реквием в ста двадцати сонетах» (по умершей возлюбленной) (1957) Л. Сабо (Венгрия), «Реквием по Пантагенетам» (1959) Дж. Хилла (Англия), написанный до 1964 г. «Реквием по каждому четвертому» (погибшему в Белоруссии во Второй мировой войне) А. Вярцинского; в русской поэзии: «Пустой альбом» (1841) (памяти М. Лермонтова) Е. Ростопчиной, революционный "Requiem" (1865) Л. Пальмина, "Requiem" (безымянной) с эпиграфом "Dona ei requiem aeternam!" (1911) Эллис, «Памяти сына» (опубл. в 1923) В. Бородаевского, «Реквием» (В. Ульянову-Ленину) (1924) Н. Асеева, «Реквием» (безымянному) (1928) С. Боброва, "Requiem" С. Маковского (по петербургским, доэмигрантским друзьям) (1959), «Реквием. В.В. Кожину» (литературоведу) (1962) Н. Тряпкина, «Реквием» (неименованному) (1972) С. Петрова, «Тайбеле» (идиш – «птичка»), посвященная памяти матери) (1999) Л. Фрухтмана; в том числе посвященные литераторам: «Реквием» (М. Лохвицкой с цитированием в эпиграфе) (1910) И. Северянина, «Реквием на смерть Иосифа Бродского» (1996) А. Алейника, «Елене Шварц на годовщину помина» (2011) Ю. Кублановского.

Используется жанровая форма Р. и с тематическим или метафорическим смещением: «Реквием любви» (1858) А. Доде (Франция) и «Реквием любви» (1910) Тэффи, «Реквием. Умер смех...» (1998) О. Ладыженского.

Живая память Р. реализуется в двух вариантах: одушевление мертвых либо обращение к ним («Сенегальским стрелкам, погибшим за Францию», 1938, Леопольда Седара Сенгора; «Послание к другу И. В. Р. после двух лет его кончины», 1797?, П. Кайсарова), либо, наоборот, их обращение к живущим («Реквием по стриженным», 1966, ирландца Ш. Хини, «Реквием»-поэма, 1915, В. Плудониса, «Попытка марша», опубл. в 2008, А. Цветкова) и «умерщвление» живых (авторское посвящение себе – «Реквием. Пусть надо мной, когда я умру...», 1887, с мотивом тестамент шотландца Р.Л. Стивенсона, «Уж сколько их упало в эту бездну...», 1913, М. Цветасовой, «Реквием. Я уйду незамеченный...» в сб. стихотворных миниатюр «В паутине времени», 2004, Я. Рокитянского).

Р. часто скрещивается с другими жанрами: поэмы А. Ахматовой (1961) и Р. Рождественского (1962) с одноименным названием «Реквием»; «Реквием» (1963), включающий жанровый мотив тестамент нигерийского поэта Воле Шойинки; «Фарс-реквием» (1970) В. Ширали; «Церемониальный марш», опубл. в 1997, М. Генделева.

Р. может быть жанровой вставкой (например, финал поэмы украинского поэта Ю. Клена «Проклятые годы», 1937).

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

**ЖЕНСКИЙ ОРИЕНТАЛЬНЫЙ ТРАВЕЛОГ: «ПИСЬМА
 ИЗ ТУРЕЦКОГО ПОСОЛЬСТВА» МЭРИ УОРТЛИ МОНТЕГЮ
 И «ПИСЬМА ИЗ КРЫМА» ЭЛИЗАБЕТ КРЕЙВЕН**

**FEMALE ORIENTAL TRAVELOGUE: "THE TURKISH EMBASSY
 LETTERS" BY LADY MARY WORTLEY MONTAGU AND
 "A JOURNEY THROUGH THE CRIMEA TO CONSTANTINOPLE
 IN A SEIES OF LETTERS" BY ELIZABETH CRAVEN**

Статья посвящена женскому английскому ориентальному травелогу XVIII века. В ней сопоставляются «Письма из турецкого посольства», написанные Мэри Уортли Монтегю – супругой английского посла в Османской империи (1716–1718 гг.), и «Письма из Крыма» созданные Элизабет Крейвен – младшей дочерью графа Огюстена Беркли, женой английского аристократа Уильяма Крейвена, после развода с которым она посетила Тавриду (1786 г.), проявив при этом далеко не женские интересы к краю, недавно вошедшему в состав России. При всем различии подходов к теме Востока, продемонстрированных в турецких письмах М.У. Монтегю и крымских письмах Э. Крейвен, можно констатировать, что обе англичанки размышляли о том, что можно перенять у восточной цивилизации и как использовать не только ее достижения, но и выстроить определенную стратегию внедрения англосаксов на новые территории, аргументируя эти шаги выгодой не для своей родины, а для всего человечества, создавая идеальный образ образованной дамы эпохи Просвещения. Травелог Элизабет Крейвен в отличие от писем, созданных Мэри Уортли Монтегю, характеризует писательницу как человека, которому свойственны больший рационализм, индивидуализм мышления и скептицизм в отношении народов, населяющих Крым второй половины XVIII века.

Ключевые слова: Мэри Уортли Монтегю, Элизабет Крейвен, жанр травелога, женский травелог, турецкие письма, крымские письма, тема Востока, культурные традиции, стратегия англосаксов.

The article is devoted to the female English Oriental travelogue of the 18th century. It compares "The Turkish Embassy Letters" written by Lady Mary Wortley Montagu, the wife of the English ambassador to the Ottoman Empire (1716–1718), and "A Journey Through the Crimea to Constantinople in a series of letters" by Elizabeth Craven, the youngest daughter of Earl Augustin Berkeley and the wife of the English aristocrat William Craven. After she divorced her husband, she visited Taurida (1786), showing far from feminine interests in the region, which had become part of Russia not long before. With all the differences in approaches to the topic of the East, demonstrated in the Turkish letters of Lady Mary Wortley Montagu

and the Crimean letters of Elizabeth Craven, it can be stated that both Englishwomen thought about what could be adopted from the Eastern civilization and how to use not only its achievements, but also to build a certain strategy for the introduction of the Anglo-Saxons into new territories, arguing these steps as benefits not for their homeland, but for all of humanity, creating an ideal image of an educated lady of the Enlightenment. Elizabeth Craven's travelogue, in contrast to the letters created by Lady Mary Wortley Montagu, characterises the writer as a person who is featured by greater rationalism, individualism of thinking and scepticism towards the peoples inhabiting the Crimea of the second half of the 18th century.

Key words: *Lady Mary Wortley Montagu, Elizabeth Craven, travelogue genre, female travelogue, Turkish letters, Crimean letters, Eastern theme, cultural traditions, Anglo-Saxon strategy.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-66-3-11-17

Одним из первых травелогов можно считать «Одиссею» Гомера, герой которой путешествует по фантастическим землям, желая познать и постичь отличный от собственного, итакийского, мир, вырваться за пределы обыденности и увековечить впечатления от увиденного.

Сочинение древнегреческого историка Геродота «История» также содержит в себе описание различных стран и народов, с которыми автор познакомился во время путешествий, а «Анабасис» Ксенофонта включает описание похода греческих наемников, служивших персидскому принцу Киру Младшему, а также их обратного пути в Грецию через территорию современной Турции.

О путешествиях в Северную Европу и за Полярный круг рассказывает «Бортовой дневник античного мореплавателя» Пифея, а древнегреческому философу Павсанию принадлежит книга «Описание Греции».

В эпоху Средневековья и Ренессанса интерес к травелогам не исчезает, хотя сам жанр претерпевает трансформацию: в средние века травелоги чаще всего ассоциируются с религиозными паломничествами, крестовыми походами или торговлей, а в эпоху Возрождения – с желанием образованных людей расширить кругозор, постичь культуру, быт и нравы других народов (Марко Поло, Петрарка, Христофор Колумб, Васко да Гама, Фернан Магеллан и др.).

В Эпоху Просвещения с появлением литературы сентиментализма травелог стал рассматриваться как способ самовыражения автора или героя, как возможность публично размышлять о вечных вопросах бытия и демонстрировать собственные переживания по тому или иному поводу. Классическим примером этого является роман Лоренса Стерна «Сентиментальное путешествие»³.

В Великобритании XVIII века почти каждый именитый писатель и не только обращался к жанру травелога (капитан Джеймс Кук, Александр фон Гумбольдт, позднее – Роберт Льюис Стивенсон). Травелог, в отличие от жанра путевых заметок, предполагающих любые записи, сделанные во время странствия, это художественно оформленный рассказ о путешествии, включающий личные впечатления и наблюдения автора. Путевые заметки считаются жанром художественной публицистики, а травелог содержит в себе личное отношение автора ко всему, что он видит, слышит, осязает и наблюдает. Травелог – любой литературный текст о путешествиях, в том числе и вымышленных (Дж. Свифт. «Путешествия в некоторые отдаленные страны Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а затем капитана нескольких кораблей»). Примерами вымышленных произведений в литературе о путешествиях, хотя и имеющих в своей основе реальные поездки, могут

³ Развернутый список травелогов дается в: Иванюк Б.П. Стихотворные травелог, анабасис и катабасис: словарный формат // Филологос. 2022. № 3 (54). С. 63–67.

служить «Сердце тьмы» Дж. Конрада, «В дороге» и «Бродяги Дхармы» Дж. Керуака, написанные в конце XIX и уже в середине XX веков.

Современные исследователи рассматривают травелог как опус, вбирающий в себя особенности нескольких литературных жанров, «характеризующийся также множественными интертекстуальными связями и частыми отступлениями. Основным содержанием травелога, формирующим его характерную особенность, является стремление к правдивому отражению другого мира или места через восприятие путешественника» [1, 82].

О классификации травелога литературоведы сегодня продолжают размышлять и спорить, склоняясь к тому, что этот жанр занимает среднее положение между романом и документальной прозой, своего рода «путеводителем».

С точки зрения Е. Ефимовского [1], в травелоге путешествие может быть реализовано как в реальности, так и метафорически. Травелог обладает повествовательными границами в рамках линейной композиции, четко фиксирующий начало путешествия, его середину и возвращение к исходной точке. Добавим только, что это возвращение не на линию старта, поскольку знакомство с новыми странами и их жителями неизбежно меняет сознание и внутреннее состояние путешественника. «Травелог – не путеводитель, но он часто предлагает различные факты о далеких территориях и людях, включает в себя статистические данные и историческую и справочную информацию <...> Травелог склонен использовать вымышленные средства для интерпретации фактов. Использование метафор, символичность и персонификация отделяет травелог от путеводителя и делает факты и цифры легче воспринимаемыми читателями» [1, 84].

К жанру травелога могли обращаться люди самых разного социального статуса и профессиональной принадлежности – купцы, священники, миссионеры, писатели, дипломаты, ученые, авантюристы. В этом жанре проявляли себя и женщины, создавая так называемую «литературу художественного представления» [1, 87], основанную на зафиксированных во время путешествия впечатлениях.

Целью создания травелога, таким образом, является обобщение и изложение собранных путешественником фактов, деталей, ощущений. «Очевидно, что автор травелога описывает путешествие на основе своего социального статуса, сообразно культурному и духовному уровню, жизненному опыту и собственному восприятию мира, принимая во внимание цели путешествия» [1, 87].

В эпоху Просвещения были довольно широко распространены эпистолярные формы травелога. Так, у образованных представителей Англии существовала традиция отправляться в путешествие после окончания курса обучения, однако женщины-путешественницы могли быть движимы иными целями. Нас интересует специфика женского ориентального травелога, представленного именами Мэри Уортли Монтегю (1689–1762) и Элизабет Крейвен (1750–1828). Мэри Уортли Монтегю считается основоположницей жанра эпистолярного травелога. Ее «Письма из посольства в Турции» стали отправной точкой для создания «Путешествия через Крым в Константинополь в серии писем достопочтенной леди Крейвен его светлости маркграфу Бранденбургскому, Ансбахскому и Байрейтскому, написанных в 1786 году». Впрочем, в отличие от А. Поупа, С. Джонсона, а позднее и Дж. Гордона Байрона, Элизабет Крейвен выскажется о своей литературной предшественнице не слишком лицеприятно: «Я убеждена не только в том, что леди Мэри Уортли Монтегю не писала этих писем, но и что большая их часть составлена мужчиной, имитировавшим изящество женского стиля, а факты в большинстве вымышлены» [2, 289]. Элизабет Крейвен считала себя первооткрывательницей женского травелога.

Попытаемся понять, что позволило Элизабет Крейвен усомниться в авторстве своей соотечественницы.

Мэри Пьерпонт, ставшая в 1712 году женой Эдварда Монтегю, назначенного несколько лет спустя британским послом в Турцию, вошла в историю Соединенного Королевства как пламенная феминистка, внутренне свободная, максимально раскрепощенная, эрудированная женщина, призывавшая дам получать знания, развиваться, духовно совершенствоваться. Она не побоялась развестись со своим супругом, за которого вышла замуж тайно, без благословения родителей, на десять лет утратив расположение собственного отца.

Мэри Уортли Монтегю особенно известна англичанам как женщина, пытавшаяся внедрить в медицинскую практику своей родины прививку от оспы, которой она сама переболела в молодости.

«Турецкие письма» Мэри Уортли Монтегю, вне всякого сомнения, представляют собой образец достаточно смелого женского ориентального травелога, потому что проблемы, которые стремится осмыслить эксцентричная супруга дипломата, не всегда соответствуют сугубо женским интересам того периода времени. Это вопросы религии, политики, войны, управления государством и др.

Мэри Уортли Монтегю была первой европейской женщиной, посетившей Турцию. На всем пути следования до Белграда, осажденного тогда Портою, путников сопровождал австрийский эскорт, сменившийся затем янычарами, которые без всякого стеснения отбирали и у без того нищих местных крестьян провиант, что подтвердило расхожее мнение о жестокости представителей восточной цивилизации. Однако позднее, познакомившись с турками ближе, М. Монтегю заметит, что «эти люди не настолько грубы, как мы думаем о них. Я почти уверена, что у них есть правильное представление о жизни; в то время как они видят жизнь в музыке, садах, вине и вкусной пище, мы истязаем наши рассудки какими-то политическими махинациями и изучением каких-то наук, которые мы никогда не сможем постичь, а если постигнем, то не сможем заставить людей ценить эти достижения» [Цит. по: 4]. Вполне возможно, что такого рода рассуждения имели дипломатический характер, однако изучение турецкого быта, положения женщин, которое на первый взгляд кажется незавидным, приводит англичанку к весьма любопытным и отнюдь не пуританским выводам о сексуальной свободе турчанок, которой не имеют европейские женщины. И это явно рассуждения не мужчины, который не может настолько хорошо знать особенности английского дамского туалета.

Мэри Монтегю прожила с супругом в Стамбуле до 1718 года. Ее интересовала не только жизнь турецких женщин, но и более серьезные вопросы. Как уже отмечалось ранее, путешественница выяснила, что в Турции искоренена заболеваемость оспой. Мэри пожелала, чтобы ее сын был привит от этой болезни, а по возвращении на родину стала всячески продвигать прививку как главное средство борьбы с этим тяжелым заболеванием, нередко заканчивающимся смертью.

Мэри Монтегю во время пребывания в Турции выяснила, что ислам, и в частности, мусульманские священники более лояльны к природе человека, чем протестантские в ее родном государстве. Таким образом, ориентальный травелог М. Монтегю открыл европейцам плохо известную им страну как мир иной культуры, несхожий с западным, но заслуживающий изучения, понимания и уважения.

Безусловно, в «Турецких письмах» представлен весьма субъективный взгляд на Османскую империю, в которой Мэри Монтегю побывала, возможно, в лучшее время Порты. Подобный субъективизм не противоречит специфике жанра травелога.

Травелог Э. Крейвен включает в себя 48 писем. Крымских в нем семь. В этой местности англичанка провела около месяца весной 1786 года. В отличие от М. Монтегю, Элизабет Крейвен более кокетлива и лукава. В настоящее время существовавшее ранее мнение о том, что она являлась британской шпионкой, опровергнуто учеными, однако невозможно не заметить, что Э. Крейвен живейшим образом интересовалась вопросами экономики, торговли, старалась посетить строящиеся в Крыму военные сооружения (порты, форты и т.д.). Она не брезговала осматривать солдатские казармы, умело передвигалась

верхом, привезя с собой из дома дамское седло, за что получила одобрение некоего казачьего начальника.

Элизабет Крейвен интересовало историческое прошлое Крыма, его многонациональные культурные традиции. Это сближает путешественницу с Мэри Уортли Монтегю. Так, леди посетила дом мусульманского судьи-чиновника, имевшего право вершить правосудие по законам шариата, где ее принимала его супруга. Дамы внимательно рассмотрели туалеты друг друга, и Элизабет Крейвен отметила, что жена кадия была одета в долиман – турецкую длиннополую одежду с пуговицами на груди и узкими рукавами. Жена кадия, в свою очередь, обратила внимание на перчатки гости. Удивленная вниманием женщины к этому предмету одежды, Элизабет Крейвен сняла перчатки.

Следует отметить, что Мэри Уортли Монтегю проявляет большую деликатность в оценках, нежели Элизабет Крейвен, которая в 38-м письме высказывает неудовольствие многими блюдами, поданными ей в доме майора, одобрительно отзываясь лишь о свежем масле, сбитом из молока буйволицы.

Путешествуя по Бахчисараю, английская леди была приглашена на обед к некоему казачьему чину. Ее хорошо угощали жареной свининой и бараниной, но Элизабет Крейвен осталась абсолютно довольна исключительно молочными продуктами. Также путешественнице предложили продегустировать более 30-ти донских вин. Попробовав несколько сортов, она похвалила их и не стала дегустировать остальные.

В целом же культурные традиции народов, населяющих Крым, остаются непонятными представительнице туманного Альбиона. «Природную музыку русских мужиков» [2, 268] она воспринимает как «странную»: «В песнях их трактуется об охоте, или главная цель их состоит в подражании разных степеней удалства. Они очень забавны» [2, 269]. Вполне возможно, что русскими песнями Элизабет Крейвен называет татарские, ведь повествуя о «странной пляске» [2, 278] женщины и мальчика, она подчеркивает, что этот ритуальный танец ей не понравился.

Не оценила путешественница и культовые исламские сооружения. Мечети кажутся ей некрасивыми, унылыми, лишь высокие минареты производят на нее впечатление.

Все, что видит Элизабет Крейвен в Крыму, она подвергает критике: Ханский дворец в Бахчисарае построен, с ее точки зрения, «неправильно»: «Большая его часть состоит в одном жилье, которое поддерживается деревянными столбами» [2, 286–287]. Леди отмечает: «Я нигде не видела такого соединения красот золота, серебра и разных цветов, вместе смешанных, как здесь» [2, 288].

Не слишком лицепрятно отзывается писательница и о ханских министрах – знатных татарах. Она обнаруживает их недостаточную образованность, заявляя, что они несведущи в географии: «ни малейшего понятия о местоположении своей земли» [2, 288] и иронично замечает, что для этих высокопоставленных особ «Англия и Петербург – все одно» [2, 288].

Обедая у сестры первого ханского министра – каймакана, Элизабет Крейвен удивляется тому, что их дом нечист и плохо убран, почти весь татарский стол составляют «жир и мед» [2, 292–293].

Как истинная женщина, английская леди обращает внимание на дорогое платье хозяйки, пояс которого расшит изумрудами, платье впечатляет ее, чего нельзя сказать о его обладательнице: «Она не дурна и не стара; но как судить о лице, покрытом неприятным лаком, и где брови насурмлены и соединены прямою линией, которая идет вдоль по носу» [2, 293].

Сестра министра угостила путешественницу бокалом шербета, который Элизабет Крейвен назвала в своих письмах «родом дурного лимонаду» [2, 293], а затем кофе с конфетами. О том, что было вкусно, английская дама умолчала.

В Судак леди посещает дом губернатора и находит его прекрасным, как, впрочем, и все, что построено «русскими» [2, 297].

Удивительно, что английская путешественница почти не обращает внимание на пышную крымскую растительность и лишь отмечает, что природа побуждает население

к трудолюбию: «Признаюсь, весьма бы я желала, чтоб Английское селение завело здесь фабрики моего отечества. Оно обогатило бы эту страну, основало бы на этих берегах безопасную и знатную торговлю, научило бы греков, всегда угнетенных в их островах, трудолюбию и честности. Вывело бы бесчувственных турок из роскошной и слабой беспечности и подало бы способчастливым своим кораблям, проходя через архипелаг и Средиземное море, благополучно пристать к английским гаваням, находящимся на опасных для них, а для нас благополучных берегах нашего острова» [2, 304].

Элизабет Крейвен по сути высказывает мысль о том, что Крым подходит Англии и для торговли, и для мелкого регионального производства, однако подается она под привычным «английским соусом» – путешественница мечтает о том, чтобы все народы стали единым семейством и объединились во имя общего блага – «оставили несправедливости, тщеславие и алчные откупы. У меня много планов с этой землей, сделанных в точности и хорошо растушеванных» [2, 305]. Последнее процитированное предложение опровергает предшествующий вывод – европейцы, несомненно, гораздо лучше сумеют воспользоваться этой землей, нежели представители восточной цивилизации. Что же касается России, то она воспринимается Элизабет Крейвен как страна, находящаяся на «стыке» Европы и Азии, и призванная многому научиться у цивилизованной Англии, поскольку русские достаточно умны и восприимчивы. Отсюда следует, что со временем Россия сможет занять в Европе некое подходящее ей место.

Таким образом, в разные периоды XVIII века две английские леди посетили так называемые нецивилизованные страны – Турцию и Крым, незадолго до этого вошедший в состав Российской Империи, и оставили ориентальные травелоги, выдержанные в эпистолярной форме. Обе они вели себя как настоящие представительницы Альбиона, придерживающиеся принципа «иерархии цивилизаций». Однако Мэри Уортли Монтегю во время довольно длительного пребывания в Стамбуле постепенно отступает от мнения о том, что мусульманская цивилизация находится на более низкой ступени развития, нежели христианская. Достаточно эмансипированная английская дама, письма которой Элизабет Крейвен принимает за мужские, находит немало положительных сторон в жизни Османской Порты. Возможно, здесь сказался статус супруги дипломата, но письма М. Монтегю, на наш взгляд, отличаются искренностью, эмоциональностью. Англичанка готова брать все лучшее, что есть в Турции, чтобы использовать во благо своей стране.

Что же касается Элизабет Крейвен, то в ее травелоге присутствуют крымские «мифы», потому что, как отмечают А.И. Храпунов и Н.В. Гинькут – авторы статьи «Визит знатной дамы: Элизабет Крейвен и ее описание Крыма», «экзотические люди и пейзажи – всего лишь сцена, на которой разворачиваются приключения бесстрашной дамы» [5, 132]. Позволим себе не согласиться с уважаемыми исследователями.

Желая показать себя как истинно европейскую женщину, Э. Крейвен взяла с собой дамское седло для верховой езды, жестяной чайник, шоколад, даже музыкальный инструмент – арфу, который вынуждена была оставить в Петербурге, модные дорогие наряды и аксессуары. Все это не помешало ей составить топографические карты полуострова или получить их у русских военных, изучить различные части полуострова с точки зрения их практического (для Англии!) использования.

Крымские пейзажи, экзотические древние города (например, скальный город Чуфут-Кале близ Бахчисарая) ее совершенно не вдохновляли, в отличие от посещения военных крепостей, солдатских казарм, фортификационных укреплений. Путешественница не только прекрасно разбиралась в породах лошадей, но и живо интересовалась численностью военных гарнизонов, расположенных в Тавриде. Мы полагаем, что подлинно женский взгляд на вещи представлен все же в травелоге Мэри Уортли Монтегю, который Элизабет Крейвен пытается всячески дискредитировать не только, чтобы подчеркнуть собственную роль в открытии этого жанра, но и в силу неких иных причин, в настоящее время опротестованных литературоведами. Круг интересов Э. Крейвен явно далек от женского.

Однако выявить отличия женского ориентального травелога, созданного двумя английскими леди, можно только при тщательном сопоставлении текстов.

1. Ефимовский Евгений. Жанровая специфика травелога // *Art Logos*. 2021. № 1 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovaya-spetsifika-traveloga> (дата обращения: 02.09.2025).
2. Крейвен Э. Путешествие в Крым и Константинополь в 1786 г. милади Кравен / Э. Кравен; пер. с франц. Д. Рунича. М., 1795.
3. Lady Mary Wortley Montagu. *The letters and works. In two volumes.* London, MDCCCLXL.
4. Свистунов А. «Турецкие письма» Мэри Монтегю 22 марта 2019 г. // URL: <https://vk.com/@lacewars-tureckie-pisma-meri-montegi> (дата обращения: 02.09.2025).
5. Храпунов Н.И., Гинькут Н.В. Визит знатной дамы: Элизабет Крейвен и ее описание Крыма // *Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки*, 2018. Т. 20. № 2 (175). С. 122–136.

А.А. Чевтаев
A.A. Chevtaev

**«МОНГОЛЬСКИЙ» КОД АДАМИЗМА
 И «ИСТОРИОСОФСКИЕ» СМЫСЛЫ В ПОЭТИКЕ
 СТИХОТВОРЕНИЯ М.А. ЗЕНКЕВИЧА «ДВЕ КРОВИ»**

**THE "MONGOLIAN" CODE OF ADAMISM
 AND "HISTORIOSOPHICAL" MEANINGS IN THE POETICS
 OF M.A. ZENKEVICH'S POEM "TWO BLOODS"**

В статье рассматривается специфика адамистического миропонимания М.А. Зенкевича в аспекте его «историософских» воззрений, носящих достаточно условный характер. В первой книге стихов «Дикая порфира» (1912) поэт концептуализирует представления о материи как об основе всех сущностных проявлений бытия. Осмысление реалий и событий мировой истории в зенкевичевском творчестве определяется степенью их причастности к тварным первоисточкам мироздания. Среди различных историко-культурных кодов адамизма, репрезентирующих причастность человека (нового Адама) тайнам природного первородства, особенно значимым видится «монгольский» миф о вхождении природы в антропологию. «Монгольский» вектор смыслообразования и его «историософская» семантика особенно четко проявляются в стихотворении Зенкевича «Две крови». Анализ данного поэтического текста показывает, что «монгольский» код адамизма в творческой концепции Зенкевича оказывается направленным на представление истории как пути к постижению природно-материальных первоисточков бытия. Изображение нашествия монголов на Русь, проблематизируя социокультурное взаимодействие России и степного Востока, продуцирует погружение лирического субъекта в процесс восстановления «темного родства» человека с первоматерией. Поэтому «историософия» Зенкевича обнаруживает два смысловых измерения – историко-культурное и природно-онтологическое. В историческом плане соединение двух идентичностей («русской» и «монгольской») обуславливает ментальное своеобразие субъектного «мы», сознающего свою этническую гибридность и внутреннее противоборство духовного и телесного начал. В области онтологии спор «двух кровей» предстает залогом прозрения материально-стихийных первооснов мироздания, и поэтому «историософской» сущностью человеческого самодвижения в бытии оказывается возвращение человека к адамистической первозданности мироздания. Делается вывод, что «историософская» концепция Зенкевича в книге стихов «Дикая порфира» утверждает движение к адамистическим основаниям бытия и провозглашает торжество природного «биологизма» над иллюзорными (культурно-возвышенными) притязаниями человеческого «я» быть «венцом творения». Стихотворение «Две крови» эксплицирует «историософскую» мысль о неизбежности проявления природы в бытийном

самоосуществлении человечества и потому превращает миф о материи в пролегомены к подлинному самоопределению человечества.

Ключевые слова: М. Зенкевич, адамизм, лирический субъект, мифопоэтика, символика крови, сюжетостроение, художественная «историософия».

The article examines the specifics of M.A. Zenkevich's adamistic worldview in terms of his "historiosophical" views, which are rather conventional in nature. In the first book of poetry "Wild Porphyry" (1912) the poet conceptualizes ideas about matter as the basis of all essential manifestations of existence. The understanding of the realities and events of world history in Zenkevich's work is determined by the degree of their involvement in the created origins of the universe. Among the various historical and cultural codes of adamism, representing the involvement of man (the new Adam) in the mysteries of natural primogeniture, the "Mongolian" myth of the entry of nature into anthropology is particularly significant. The "Mongolian" vector of semantic formation and its "historiosophical" semantics are especially clearly manifested in Zenkevich's poem "Two Bloods". The analysis of this poetic text shows that the "Mongolian" code of adamism in Zenkevich's creative concept turns out to be aimed at presenting history as a way to comprehend the natural and material origins of being. The image of the Mongol invasion of Russia, problematizing the socio-cultural interaction of Russia and the steppe East, produces the immersion of the lyrical subject in the process of restoring the "dark kinship" of man with the primordial material. Therefore, Zenkevich's "historiosophy" reveals two semantic dimensions – historical-cultural and natural-ontological. Historically, the combination of two identities ("Russian" and "Mongolian") determines the mental uniqueness of the subjective "we", which is aware of its ethnic hybridity and the internal confrontation of spiritual and bodily principles. In the field of ontology, the dispute of the "two bloodlines" appears to be the key to insight into the material and elemental foundations of the universe, and therefore the "historiosophical" essence of human self-movement in existence is the return of man to the adamistic primordial nature of the universe. The conclusion is drawn that Zenkevich's "historiosophical" concept in the book of poems "Wild Porphyry" asserts the movement towards the adamistic foundations of existence and proclaims the triumph of natural "biologism" over the illusory (culturally sublime) claims of the human self to be the "crown of creation". The poem "Two Bloods" explicates the "historiosophical" idea of the inevitability of the manifestation of nature in the existential self-realization of mankind and therefore turns the myth of matter into a prolegomena to the true self-determination of mankind.

Key words: M. Zenkevich, adamism, lyrical subject, mythopoetics, symbolics of blood, plot-building, artistic "historiosophy".

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-66-3-18-30

В критическом отклике на первую книгу стихов М.А. Зенкевича «Дикая порфира» (1912), Вяч.И. Иванов определил сущность художественного мировидения молодого поэта как переживание «восторга и ужаса» перед мощью мировой материи (ср.: «Зенкевич пленился Материей, и ей ужаснулся» [6, 44]). Такое понимание концептуальных основ зенкевичевской ранней поэтики, ставшее исходным для ее последующих рецепций, высвечивает онтологический фундамент акмеистических воззрений Зенкевича. Именно материальная первозданность универсума, проступающая в различных природно-эмпирических феноменах бытия и обуславливающая развитие миропорядка, осознается поэтом в качестве источника витальных сил, который обеспечивает органическую целостность всего сущего. Поэтому магистральной интенцией лирического субъекта Зенкевича, определяющей логику его рефлексивной самоактуализации в конструируемом

поэтическом мире, является постижение астрономических, геологических, палеонтологических, биологических и антропологических проявлений *prima materia* и уяснение глубинных связей человеческого «я» с бытийными (материальными) первоисточниками мироздания.

В книге стихов «Дикая порфира» моделируемый универсум характеризуется одновременно и онтологическим единством его материальной структуры, и предельной антиномичностью различных планов развертывания первозданной материи. Как указывает Л.Г. Кихней, в основании сюжетной организации данной поэтической книги находится «взаимодействие и противостояние трех миров: макромира (земли и космоса), "среднего мира" (человека) и "нижнего мира" (природно-биологического)», посредством которых устанавливается «"темное родство" человека с миром, в котором он обитает» [9, 27]. Такое «иерархическое» построение вселенной, включающее в себя природно-эмпирические элементы разных величин (от планетарно-космических до молекулярных), не только не исключает, но, напротив, предполагает бытийное уравнивание разнородных (про)явлений природы, так как все они порождаются единой первоматерией, обеспечивающей динамику их существования (ср.: «Ты дико-сумрачна и косна, / Хоть окрылил тебя Господь, – / Но как ярка, как кровеносна / Твоя железистая плоть! // И в таинствах земных религий / Миражем кровавых паров / Маячат вихревые сдвиги / Твоих кочующих миров» («Гимны к материи») [5, 44]). Созерцание многомерности и разветвленности форм воплощения материальной первозданности миропорядка и осознание неизбежной причастности человеческого микрокосма процессам и свершениям, определяющим развитие макрокосма, с одной стороны, обуславливают эмоционально-психологическое состояние «восторга и ужаса», в котором пребывает лирический субъект стихотворений «Дикой порфиры», а с другой – продуцируют субъектный поиск возможностей сопряжения биологического и духовного измерений антропологической данности «я».

Укорененность человека в материальную природу тварного мира и его способность рефлексивно постигать сущностные основания бытия, в равной степени сознаваемые и утверждаемые лирическим субъектом Зенкевича, свидетельствуют о принципиальной антиномичности поэтического универсума «Дикой порфиры». В зенкевичевской художественной антропологии телесное и духовное начала «предстают в отношениях единства и противостояния, где человек, с одной стороны, ее [природы] творение, с другой – он притязает на особое место ее соперника как творца особых, творческих миров» [25, 145]. Амбивалентность самополагания человеческого «я» в миропорядке определяется тем, что оно одновременно понимается и природно-эмпирическим результатом динамических метаморфоз развития материи, и той сознательно-созидательной волей, которая постоянно стремится вырваться из плена материальной тварности и превозмочь ее действие – хотя бы актом узнания и осознания ее неизбежности.

Дихотомия природного и духовного начал, сопряженная с абсолютизацией *prima materia* как онтологической основы и «двигателя» вселенских процессов на макро- и микроуровнях существования мира, обуславливает своеобразное «обоожествление» материальной первозданности универсума. Акцентирование естественно-научной и исторической фактологии в стихотворениях «Дикой порфиры», представая акмеистическим маркером творческого сознания Зенкевича, оказывается нацеленным не на уяснение сущности земного, «посюстороннего» измерения бытия, а, напротив, на постижение потусторонности, которая заявляет о себе посредством глубинного «зова» тварной первозданности. В этом проявляется существенное влияние на зенкевичевскую поэтику символистских миропредставлений. Переосмысляя версии русского символизма, представленные в творчестве В.Я. Брюсова и Вяч. Иванова, поэт-акмеист не столько их «преодолеывает», сколько трансформирует: на место брюсовского «панэстетизма» и ивановской «теологичности» как оснований мистического постижения сути бытия Зенкевич помещает «материальность» сущего. Очевидно, что в поэтике «Дикой порфиры»

первоматерия, во-первых, обладает трансцендентным статусом, а во-вторых, несмотря на ее эмпирические проявления, содержит онтологическую тайну (ср.: «О темное, утробное родство, / Зачем ползешь чудовищным последом / За светлым духом, чтоб разумным бредом / Вновь ожило все, что в пластах мертво?» [5, 32]). Соответственно, «научность» зенкевичевского мирообраза явно камуфлирует мистическое откровение о сущности бытия, в котором материя, не заменяя Бога-творца, предстает тотальной движущей силой тварности и потому не поддается всецело рационально-логическому постижению.

Утверждаемый в «Дикой порфире» культ материи свидетельствует о выведении ее за пределы «чистой» бытийной эмпирики и наделении свойствами онтологической парадигмы существования природного макрокосма и человеческого микрокосма. В этом проявляется специфика мифотворчества Зенкевича, предлагающего собственную версию сущности единства и расподобления миропорядка, то есть центральной проблемы художественно-эстетических и религиозно-философских исканий русского модернизма. Мифопоэтические стратегии в русской культуре начала XX века, обнаруживая принципиальную множественность их индивидуально-авторских осуществлений, в целом демонстрируют «парадоксальное сочленение <...> "панхронизма" с "атемпоральностью"», то есть утверждают представления о том, что «все, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности существования» [18, 6]. В этом отношении реализуемая в зенкевической поэтике мифологизация материально-эмпирических движений мироздания вполне вписывается в общий контекст модернистских определений истоков, развития и результатов разворачивания универсума, постигаемого как единства природных, социальных, психологических и метафизических процессов и событий. Однако Зенкевич созидает окказиональный миф – миф о материи, которая одновременно является и основой тварного мира, и источником его бытийного развития, и доминантой природного самополагания «я», и препятствием на пути к возвышенным стремлениям сознающего себя человеческого духа. Именно миф о материи, явленных в разных аспектах его реализации, определяет смысловую логику разворачивания первой книги стихов поэта «Дикая порфира».

Мифологизация материально-эмпирических истоков бытия в творческом сознании Зенкевича эксплицирует специфику его понимания адамизма. Адам как ветхозаветный персонаж, символическое воплощение Первочеловека и антропологический знак чаемого обновления человеческой природы является одной из ключевых мифологем акмеизма. При этом адамистическое видение миропорядка в авторских версиях поэтов-акмеистов оказывается различным. Как указывает А.В. Филатов, адамизм в акмеистической парадигме творчества обнаруживает два смысловых измерения: в широком понимании он мыслится «обращением к земной реальности и попытке взглянуть на нее незамутненным свежим взглядом», а в узком – предполагает «примитивизм, возвращение к древним, докультурным представлениям человека о мире, его единение с природой, выражавшееся в подчеркнутой натуралистичности, "звериности"» [26, 119]. Именно второе (при актуальности первого) видение адамизма реализуется в зенкевической «Дикой порфире». Так же, как и в акмеистической поэзии В.И. Нарбута и С.М. Городецкого, в стихах Зенкевича рубежа 1900-х – 1910-х гг. на первый план выдвигается предельный физиологизм и телесно-эмпирический натурализм образного ряда [12, 115], посредством которого постоянно акцентируется биологическая материальность тварного (животного и человеческого) бытия. Поэтому адамистическая основа творческого мировидения поэта характеризуется прежде всего актуализацией «темного родства» всего сущего с первоистоками материи, являющими подлинное основание любой эмпирики и каждого бытийного феномена.

Осмысляя материально-физическую логику развития мира в его природном измерении и тем самым экстраполируя адамизм на доисторическую динамику существования универсума, Зенкевич закономерно переходит к рефлексии над проявлениями первоматерии в контексте исторического развития мироздания. Центральная часть «Дикой порфиры», которая в рукописной версии книги выделяется в особый раздел «История» [5, 628–629], представляет поэтические изображения различных

историко-мифологических лиц или национально-культурных этапов становления человечества, эксплицирующих проступание природно-хтонической сущности материи в антропологической области развертывания бытия. Помещая в фокус субъектной точки зрения носителей царственной «порфиры», зенкевичевское лирическое «я» стремится подчеркнуть их «дикость», то есть вскрыть родство с природно-материальными первоисточниками тварности. Понимание акмеистического адамизма как торжества «темного» хаоса над «светлым» порядком, серьезно отделяющее Зенкевича от других акмеистов, продуцирует формирование и актуализацию широкого спектра смысловых кодов, посредством которых утверждается адамистический миф о материи. «Исторический» раздел «Дикой порфиры» позволяет выделить целый ряд структурно-семантических реализаций адамизма: «римскую», «зороастрийскую», «вавилонскую», «древнегреческую», «скандинавскую», «монгольскую», «древнерусскую». Каждый из таких кодов адамизма в общей концепции поэтической книги призван обнаружить и утвердить неизбежность родства человека с онтологической («хтонической») тайной материи. При этом, выстраивая адамистическую рефлексию над сущностью мировой истории, лирический субъект Зенкевича постоянно подчеркивает онтологический «зазор» между природно-эмпирическим и духовно-смысловым началами человеческого самополагания в историческом и вселенском аспектах бытия.

В предлагаемой статье мы обращаемся к аналитическому рассмотрению «монгольского» кода адамизма в поэтике «Дикой порфиры», посредством которого Зенкевич стремится вскрыть и утвердить глубинное родство материально-стихийных первооснов универсума и человеческого существования в контексте одного из трагичных и противоречивых периодов истории Руси. Монгольское нашествие на русские земли и его адамистические коннотации образуют сюжетно-тематический план стихотворения «Две крови» (1910), эксплицирующего зенкевичевскую рефлексию над онтологическими последствиями исторического соприкосновения древних русичей со степными народами. Сочетание структурно-семиотического и феноменологического подходов к анализу художественного текста позволяет уяснить специфику творческой интерпретации поэтом исторического материала и логику его интеграции в собственную мировоззренческую концепцию. При этом видится принципиально важным то, что актуализация «монгольского» семантического кода способствует смысловому сопряжению адамистического мифа о материи и «историософских» воззрений Зенкевича, которые, при всей условности их художественного воплощения [25], определяют и сущностные черты конструируемого поэтом универсума, и эсхатологический характер зенкевичевской мифопоэтики [11, 598]. Попытки представить и обосновать человека новой эпохи («нового Адама»), которые будет утверждаться Зенкевичем позднее (в неизданной книге «Под мясной багрянницей», включающей в себя стихи 1912–1918 гг. и в изданном сборнике «Пашня танков», 1921), очевидно требуют постижения скрытой природы человеческого «я» в его родстве с *prima materia* и в определении его исторических перспектив. Думается, что «монгольская» версия адамизма предстает именно таким опытом поэтического осмысления «историософии» посредством исторических реалий и их онтологических «следов» в человеческом настоящем.

Исторические, историософские и мифологические репрезентации Монголии, Великой степи, восточных кочевых народов и их соприкосновения с русской действительностью образуют мощный пласт философско-публицистических и литературно-художественных рефлексий в произведениях русской словесности XIX–XX вв. В силу исторических и географических обстоятельств русские государственность, культура и жизненный уклад оказываются неразрывно связанными с «монгольским» Востоком, что продуцирует широкий спектр творческих осмыслений сущности взаимодействия Руси (России) и степных этносов. Как показывает обстоятельная работа В.В. Мароши, мифологизация Монголии и монголов обретает концептуальные черты на рубеже XIX–XX вв. под влиянием историософских воззрений Вл.С. Соловьева [15, 48]. «Монгольский»

миф в его положительных и отрицательных версиях, явленных в самосознании русского символизма и футуризма, становится одним из ключевых параметров русской художественной историософии XX века. При этом, помимо имагологической проблематики, то есть уяснения вопросов ценностной рецепции восточного «другого», литературная мифологизация степного Востока характеризуется попытками творчески концептуализировать природно-онтологическое движение мировой и русской истории. Это присуще и стихотворению Зенкевича «Две крови», в поэтике которого конфликт славянской Руси и монгольской Золотой Орды предстает не столько историческим явлением, сколько бытийным столкновением культуры и природы, и тем самым утверждает адамистическое торжество природно-стихийного начала над культурно-антропологическим.

Стремление Зенкевича к «историософскому» объяснению эксплицируемой в «Дикой порфире» «адамистической» модели универсума отвечает общему культурному контексту эпохи русского модернизма. В литературе рубежа XIX–XX вв. на первый план выдвигается интенсивный поиск ответов на вопросы о логике, цели и сущности исторического процесса. Обращение к историософской проблематике в той или иной степени свойственно литературно-художественным системам большинства поэтов и писателей Серебряного века русской культуры. При этом важно, что в модернистских художественных практиках историософия сопрягается не с социально-историческими закономерностями, а с мистическими откровениями об устройстве миропорядка. Модернизм исходит из представления о том, что «не социальные битвы составляют содержание истории, а извечная борьба двух абсолютных начал – Добра и Зла как метафизических величин, заложенных в неизменной природе вещей», и потому «историей движут предвечные, внеисторические силы» [2, 77]. Такое видение историософских смыслов бытия, обнаруживая различные авторские построения и версии, является парадигмальным основанием восприятия исторического процесса в культурном контексте 1890-х – 1920-х годов. Поэтому закономерно, что в зенкевичевской концепции адамизма, формирующейся под влиянием символизма и акмеизма, взгляд на историю и ее смысловое разворачивание характеризуется уяснением глубинного (внеисторического) механизма антропологического присутствия в мире. В «Дикой порфире» «двигателем» исторической логики развития бытия мыслится «темное родство» человека с природной первоматерией. Осознание причастности материально-биологическим первоисточкам определяется, во-первых, пробуждением тайного зова материи в человеческом «я» (ср.: «И в хоре солнц в эфирной тишине, / Вновь загремит твой голос величавый!» («Земля») [5, 49]), а во-вторых, степенью исторической близости и восприимчивости народов к онтологическим движениям природной «дикости».

В своем поиске онтологического основания исторических процессов Зенкевич существенно расходится в его определении и с учителями-символистами, и с собратьями-акмеистами. Не божественно-демонические первопричины и не культурная «прапамять», а действие первоматерии во всем многообразии ее витальных форм и обличий обуславливает развитие мировой истории. В зенкевичевской мифопоэтике материя наделяется статусом трансцендентной универсалии, которая, подобно пантеистическому божеству, пребывает во всем сущем и всему сущему является истоком и пределом. Пытаясь отыскать в исторических культурно-цивилизационных формациях народы, наиболее близкие к корневым истокам стихийно-хтонического бытия, поэт обнаруживает сущностные черты «материальной» метафизики в восточных степных этносах. Историческое влияние Востока на формирование на русский жизненный уклад осмысливается Зенкевичем как акт вторжения первоматерии в антропологическую бытийность славянских народов, который призван напомнить человеку о его витальных первоисточках.

Как показывают существующие исследования, «скифские», «монгольские» и «сибирские» мотивы в творчестве Зенкевича нацелены на концептуализацию торжества природной стихийности в человеческом бытии [19; 21]. При этом поэтическое осмысление Восточной степи и ее вторжения в славянский мир характеризуется попыткой уяснить

историческое схождение Руси и Востока. Нас же интересует именно «историософская» логика поэтической презентации онтологического контакта русского славянства и монгольской орды, посредством которой реализуется концепция зенкевичевского адамизма. Отметим, что интересующее нас стихотворение «Две крови» ранее не становилось объектом пристального рассмотрения, и именно в его поэтике наиболее отчетливо проявляется адамистическая «историософия» Зенкевича.

«Монгольский» семантический код задается поэтом в стихотворении «На Волге» (1910), в структуре «Дикой порфиры» предшествующем тексту «Две крови». Пространство Поволжья предстает здесь миром, в пейзаже которого запечатлено явление степных кочевников: «И войлоком на соли голой / Пестрели ярко города, / Где с диким гиканьем монголы / Пасли косматые стада» [5, 68]. Синтагматическое соединение знаков «дикое гиканье» и «косматые стада» семиотически определяет развертывание исторической рефлексии в книге стихов Зенкевича: человеческая природа соотнобразится с природой животной. В исторической концепции поэта степное существование не отрывает человека от биологических ритмов бытия, но, напротив, ведет его к своеобразному природному («дикому») резонансу. Поэтому представляя монгольское вторжение в исконно русские земли в стихотворении «Две крови» зенкевичевский лирический субъект стремится уяснить онтологическую подоплеку и «историософский» результат соприкосновения Руси и Золотой Орды.

Итак, начальная точка сюжетостроения стихотворения «Две крови» экспозиционно представляет изображение повседневного жизненного уклада древних русичей и демонстрирует их вписанность в природные реалии земного миропорядка:

Любили мы свои низины,
Где мед тяжел и золотист,
Где над затоном легок свист
От взлета стаи лебединой

И, рыб пугая красноперых,
Мы, в срезанный тростник дыша,
С оружием затаясь в озерах,
Могли лежать средь камыша [5, 69].

Восточнославянский образ жизни, осмысляемый в качестве истока русской национальной истории, свидетельствует о близости славян естественно-природному течению мировой истории, что в системе аксиологических координат «Дикой порфиры» является несомненно положительной чертой самоопределения народа. Древний русич – человек, живущий в согласии с окружающей его природой («низинами», «озерами», «камышом»), и его охотничьи стремления определяются сугубо природным контекстом исторического существования. Естественная самобытность славян видится ценностно возвышаемым «варварством», противоположным греческой (византийской) цивилизации, что акцентируется в третьей строфе стихотворения: «И греки по гремучим трубам / Не раз на варварскую бронь, / На черепа с косматым чубом / Метали трепетный огонь...» [5, 69]. Для лирического субъекта здесь принципиально важным оказывается тождество с изображаемым славянским народом в его историческом саморазвитии. Поэтому свою субъектность он выражает посредством лирического «мы», в семантике которого на первый план выдвигается его универсальность и всеобщность («множественная точка зрения и неопределенное число (множество): мы – люди, народ» [14, 26]). Субъектное «мы» – это именно древние русичи и носители их национальной идентичности, что семантически подчеркивается в финальной точке сюжетного развертывания текста. Родство с «озерно-низинным» миром и его фауной («стаей лебединой» и «красноперыми рыбами») и способность отважно противостоять цивилизованной Византии с ее «трепетным огнем»,

осознаются в качестве той природно-онтологической «почвы», на которую далее исторически и метафизически накладывается иная, подлинно «дикая» природность, проявляющая глубинные хтонические первоистoki бытия. Не «варварство» в его европейском понимании, а степная антропологическая стихия определяет глубинный ход истории и исторического самосознания человека.

В четвертой строфе обнаруживается движение восточно-степной человеческой массы, призванной реорганизовать естественно-гармоничный мир русской жизни:

Но между марганцем Урала
И Каспием пустырь ворот,
Лишь полая вода спадала,
Песком мостил монголам брод [5, 69].

Акцентированные здесь «врата народов», то есть природно-ландшафтный коридор, который соединяет степной Восток и культурный Запад и через который племена гуннов, скифов, монголов многократно вторгались в западную часть евразийского континента, предстают пейзажным знаком исторической неизбежности явления монгольских орд в славянском мире. «Песок», замещающий собой «полую воду», в пространственно-вещественной семиотике текста предстает знаком приближения «тяжелой» природности, способной раскрыть онтологическую тайну мира. Поэтому появление монголов в русском «универсуме» изображается посредством апокалиптической символики «пожара»: «И полз со скрипом одноколки / По рыхлому помету стад / Степных пожаров алый полог / За пышным солнцем на закат» [5, 69]. С одной стороны, «рыхлый снег» как знак среднерусской климатической природы, а с другой – «пышное солнце», влекущее стихийно-природные племена к «закату», то есть к торжеству природной материи и концу истории, образуют смысловой каркас самоопределения лирического субъекта, постигающего сущностный смысл монгольского вторжения в русские земли.

В изображении монголов проступает моральная семантика, так как явление хана Бытия, жестокого и неумолимого карателя непокорных русичей, очерчивается посредством «мертвенной» природы: «И прели мертвые, густые / Озера Золотой Орды, / Где у становища Батыя / Вершились ханские суды» [5, 69]. Суровые природно-ландшафтные координаты золотоордынского мира предопределяют роковой для завоеванных русичей итог ханских решений. При этом «густота» «мертвых озер» вполне коррелирует с характерным для зенкевичевской «Дикой порфиры» пейзажем, которому присуща «чувственная, кровавая, липкая достоверность» [29, 240]. Перцепция пейзажных реалий посредством эпитетов способствует интериоризации изображаемого пространства, и потому «мертвые, густые озера» предстают знаком сопряжения витального и морального начала в структуре миропорядка.

Смерть как явление, неизбежно вносимое в славянский мир монгольскими ордами, воплощается в сцене пиршественного торжества хтонически-природных сил:

И мы по телу рассосали,
Как застоявшийся нарыв,
Кровь орд, что весело плясали,
По трупам доски расстелив [5, 69].

Здесь лирический субъект акцентирует один из ранних эпизодов столкновения Руси и Золотой Орды, а именно фатальную для русичей битву на реке Калке 1223 года, в которой русское воинство потерпело поражение и которая стала точкой отсчета для последующего порабощения Руси монгольскими ханами. Батый, упомянутый в предыдущей строфе, тем самым оказывается следствием действия «степной» (природно-хтонической) силы, которая в полной мере проявила себя в первом и роковом для русских князей сражении

с золотоордынскими ордами. Семантически выделенная в сюжете стихотворения «веселая пляска» монголов на телах убиенных русских князей является фактом последствий сражения на Калке, который отчетливо зафиксирован в московских и новгородских летописях [16, 63; 17, 120] и который осмысливается как трагический эпизод в русской историографии XIX века, явно знакомой Зенкевичу⁴. В стихотворении актуализация данного исторического факта видится принципиально значимым параметром знаковой системы текста, так как пиршественная «пляска» на трупах побежденных врагов эксплицирует ту природно-хтоническую силу, носителями которой предстают степные народы и которая питается человеческой жестокостью и смертью, подчеркивая тщетность стремлений человека к разумному овладению природой. Монгольский пир на мертвых телах мыслится действием бытийных ритмов первоматерии, пробуждающей в человеческом «я» звериные инстинкты⁵ и жажду осязания кроваво-телесных основ существования⁶.

Именно в этой точке сюжетного развертывания текста субъектное «мы» смещается к ключевой идеологеме стихотворения, явленной в его заглавии. «Кровь орд», телесно-органически впитанная славянским миром посредством страдательного приобщения к смертоносной природной «дикости» монголов, предстает символом «оживания» в человеке *prima materia* и пробуждения в нем «красного гула» бытийных первоисточков⁷. В мифопоэтике символика «крови» реализует комплекс значений, так или иначе связанных с жизненными процессами в их глубинном протекании [13, 159] и потому универсально определяет неизбывную динамику витальности, преодолевающей рубежи смерти. Репрезентируя биологическую основу жизни, данный знак обыкновенно предстает воплощением «страсти, подвижности, энергии» [8, 231] и тем самым олицетворяет природную активность живого существа (животного и человека) в координатах эмпирической данности бытия. В книге Зенкевича «Дикая порфира» «кровь» является одним из константных мотивно-образных параметров утверждения концепции адамизма и характеризуется широким семантическим спектром [27]. При этом на первый план в зенкевичевской символической «крови» постоянно выдвигается значение медиальности, то есть телесно-биологического и духовно-метафизического соединителя человека и первоматерии. Соответственно, «кровь орд», исторически впитанная в славянскую плоть, маркирует онтологический поворот к восприятию «темного родства» с природой в ее первородной сути, обусловленный приобщением к жестокости, насилию и смерти.

Очевидно, что в стихотворении «Две крови» монголы исторически являют ту тотальную угрозу русскому миропорядку, на которую указывает Вл. Соловьев. Соловьевское стихотворение «Панмонголизм» (1894), являющееся своеобразным апокалиптическим манифестом поэта-философа [30, 72–73], оказывается истоком осмысления «восточной» экспансии в русской словесности рубежа XIX–XX вв. Провиденциально утверждая онтологическое порабощение Востоком Запада, к которому

⁴ Ср.: «Остервененные жестоком сопротивлением великодушного Мстислава Киевского, и вспомнив убиение своих Послов в нашем стане, Моголы изрубили всех Россиян, трех Князей задушили под досками, и сели пировать на их трупах!» [7, 487]; «<...> князя поверили, сдались и были задавлены – татары подложили их под доски, на которые сели обедать» [24, 663].

⁵ Отметим, что в статье-манифесте Н.С. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» (1913) одним из акмеистически-адамистических постулатов становится именно родство человека первобытно-естественному зверю: «Как адамисты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на невращению» [4, 148].

⁶ Как справедливо отмечает П.А. Чеснялис, в «адамистическом» мире «Дикой порфиры» «место естественно-разумного человека, живущего в гармонии с природой, занимает "мясник"», и потому «образ "бойни" <...> проецируется <...> на все человеческое существование» [28, 103]. Это обнаруживается в сюжетостроении многих «исторических» стихотворений М. Зенкевича, таких как «Коммод», «Вавилон», «Валгалла», «Князь».

⁷ Ср.: «Не порывай со мной, как мать, кровавых уз, / Дай в танце бешеном твоей орбитной цепи / И крови красный гул и мозга жирный груз / Сложить к подножию твоих великолепий» [5, 55].

цивилизационно и культурно он относит и Россию, мыслитель поэтически утверждает: «Панмонголизм! Хоть слово дико, / Но мне ласкает слух оно, / Как бы предвестием великой / Судьбины божией полно. // <...> Пусть так! Орудий божьей кары / Запас еще не истощен. / Готовит новые удары / Рой пробудившихся племен» [23, 104]. Эти «новые удары» пробудившегося Востока по-разному осмысляются в творчестве многих поэтов Серебряного века (К.Д. Бальмонта, А. Белого, А.А. Блока, И.А. Бунина, Н.С. Гумилева, В. Хлебникова и др.). Соловьевское влияние сказывается и на адамистической концепции Зенкевича. Как указывает Н.А. Рогачева, в стихотворении «Две крови», во-первых, обнаруживается дихотомия «озерной» и «пустынной» витальности, а во-вторых, эксплицируется историософское видение панмонголизма, восходящее к идеям Вл. Соловьева [19, 52]. По мысли философа, Восток в его природных, бытовых и религиозно-мировоззренческих проявлениях являет собой катастрофическую перспективу («злую бездну» [22, 643]) для христианского человечества. Исходя из этих соловьевских суждений, Зенкевич меняет их сущностное понимание, так как для поэта первостепенным оказывается не культурный и религиозный аспект вторжения «восточного» мира в русскую (западную) реальность, а именно природно-первобытное проникновение «монгольской» «дикости» в телесно-биологическую самость славянского «я» на генетическом уровне. В этом отношении Зенкевич следует, скорее, не метафизическим размышлениям В. Соловьева, а его естественно-научным прогнозам. В статье «Враг с Востока» (1892) мыслитель указывает на природную опасность, порожденную восточным климатом и надвигающуюся на Россию: «нам <...> приходится еще встречать иного, особого восточного врага, более страшного. <...> На нас надвигается Средняя Азия стихийною силою своей пустыни, дышит на нас иссушающими восточными ветрами» [22, 480]. Природная угроза (пески пустыни) в соловьевском понимании делает уязвимыми русскую антропологию и ее социокультурное существование. В зенкевичевском же адамизме природные явления и стихии не угрожают человеку, а, напротив, напоминают ему о торжестве всеобъемлющей материи. Соответственно, эксплицируемый в стихотворении «Две крови» «панмонголизм», вырастая из соловьевских суждений, обнаруживает принципиально противоположные смыслы: «монгольский» мир, соединяясь с русской «кровью», открывает возможность вернуться к природно-материальному единству бытия и пробуждает в человеке чуткость к первородным ритмам творения.

Отметим также, что, утверждая вторжение Востока в славянско-европейский мир как историческое и онтологическое насилие, Зенкевич вступает в полемику с символистской «историософией» Н. Гумилева, воплощенной в поэме «Северный Раджа» (1908) и определяющей восточную духовность в качестве основы ценностно-смыслового возвышения западного человека. В гумилевском понимании Восток способен даровать человечеству возможность творческого переосмысления бытия и тем облагородить духовно истощившуюся личность⁸. В зенкевичевском же универсуме не культурно-творческое мастерство и не сакрально-религиозное постижение божественного, а принятие природной телесности бытия оказывается подлинной ценностью, а потому восточные стихийность и необузданность, проникающие в славянскую кровь, предстают концептуальными маркерами зенкевичевского «адамизма».

«Кровь орд», телесно-биологически принятая лирическим «мы», в качестве глубинной витальной человеческой сущности, становится знаком преодоления исторических границ и ведет к ее постулированию в настоящем моменте времени. Поэтому лирический субъект констатирует онтологическое борение и срастание «двух кровей» как основы собственного бытия:

⁸ Ср.: «И древле мертвая страна / С ее нетронутою новою, / Как дева юная, пьяна / Своей великою любовью. // <...> Живет закон священной лжи / В картине, статуи, поэме – / Мечта великого Раджи, / Благословляемая всеми» [3, 208]).

Смирись же, дух, и будь бессилён,
Велению не прекословь:
То меж причудливых извилин
С тяжелой кровью спорит кровь... [5, 69]

Ментально-духовное начало («дух») предстает иллюзорной силой, которая не может противиться зову крови и «темному родству», а потому в метафизических и физиологических сплетениях мысли, чувства и тела торжествует последнее. При этом из «двух кровей» явно сильнее оказывается «тяжелая» («монгольская», «ордынская») «кровь», которая низводит духовные устремления человеческого «я» до его природно-стихийной эмпирики. Именно это сочетание славянской и монгольской «крови» определяет «историософские» смыслы стихотворения, так как оно преодолевает историческое время, сопрягается с настоящим и мыслится перспективой грядущего.

В творчестве акмеистов время в его категориально-онтологическом понимании уподобляется эону, который являет собой «некое "свернутое" время до сотворения мира, включающее в себя все события мировой истории, предстающие одновременно, в единой синхронической картине» [10, 197]. Эта акмеистическая установка на «сведение» различных временных измерений в одно смысловое целое обнаруживается и в стихотворениях Зенкевича, «который связь далекого прошлого и настоящего интерпретирует в духе концепции "эонического" времени» [10, 199]. Соединение «двух кровей» оказывается «схватыванием» темпоральности в ее «эоническом» изводе, и потому монгольское нашествие на Русь предстает не только рядом исторических событий, но и глубинным действием первоматерии, ощущаемым лирическим субъектом в его современности. Природа, вошедшая «тяжелой» кровью в «легкую» кровь, обуславливает осознание тождества между прошлым, настоящим и будущим, являющими грани единого и незыблемого бытия

В финальной строфе лирическое «мы» эксплицирует свое природно-ментальное «возвращение» к историческим реалиям татаро-монгольского ига как акт торжества материально-биологических основ жизни над ее духовно-культурными проявлениями:

И стынет солончак от стужи,
И пышет зноем от жары,
И мы, как встарь, везем дары
На дальний дым, на рев верблюжий,
На пестроверхие шатры [5, 69–70].

Суровые реалии природного мира и обретающие вневременной статус золотоордынские становища символизируют извечность стихийной «дикости» и подчинение человека ее первородной «порфире». Актуализируемый здесь мотив повторения истории («как встарь») намечает «историософскую» перспективу онтологического возврата к *prima materia* как сущности мирового исторического процесса. Восстановление ценностно-смыслового единства прошлого и настоящего посредством «монгольского» мифа русской культуры оказывается родственным историософским прозрениям А. Блока в цикле «На поле Куликовом» (1908), в котором лирический герой, так же как и субъектное «мы» Зенкевича, в современности начала XX столетия наблюдает Куликовскую битву русского воинства с татаро-монгольской ордой (ср.: «Я слушаю рокоты сечи / И трубные крики татар, / Я вижу над Русью далече / Широкий и тихий пожар» [1, 172]). Однако если телеологией блоковского произведения является утверждение «мифа о "вечной" России, России кенотической, о Святой Руси» [20, 141], то в зенкевичевской «историософии» на первый план выдвигается миф о «дикой» материи, в котором базовая для русского самосознания антиномия «западное – восточное»

переводится в область адамистического пробуждения в человеке «темного» зова первобытной крови.

Итак, «монгольский» код адамизма, актуализируемый в книге стихов Зенкевича «Дикая порфира», оказывается нацеленным на представление истории как антропологического пути к постижению природно-материальных первоисточков становления универсума. В поэтике стихотворения «Две крови» изображение нашествия монголов на Русь, характеризующееся исторической и географической точностью, с одной стороны, проблематизирует социокультурное взаимодействие России и степного Востока, а с другой – продуцирует погружение зенкевичевского субъекта в процесс восстановления «темного родства» человека с первоматерией. Монгольское завоевание русских земель осмысливается здесь не как геополитический феномен или идеологическая проблема, а как онтологическое вторжение в упорядоченный древнерусский мир восточного хаоса. Степные кочевники, несмотря на насилие и смерть которые они несут поработаемым славянам, в концепции Зенкевича воплощают витальную энергию природно-стихийных сил первозданной материи. «Монгольская» антропология мыслится более мощной и жизнестойкой, так как она в большей степени соответствует природно-биологическим («диким») ритмам бытия и в ней отчетливее и действеннее проявляется хтоническая первобытность мироздания. Поэтому «тяжелая» (стихийная) кровь монголов подчиняет себе «легкую» (умеренную) кровь русичей и предстает «двигателем» исторического развития русской идентичности, инспирирующим адамистическое прозрение бытийных первоисточков в современном лирическом субъекту моменте существования.

Как видно, в стихотворении «Две крови» «историософия» Зенкевича обнаруживает два смысловых измерения – историко-культурное и природно-онтологическое. В историческом плане соединение двух идентичностей («равнинной» и «степной», «русской» и «монгольской») обуславливает ментальное своеобразие субъектного «мы», сознающего свою этническую гибридность и внутреннее противоборство духовного и телесного начал. В области онтологии спор «двух кровей» предстает залогом прозрения материально-стихийных первооснов мироздания, и поэтому «историософской» сущностью человеческого самодвижения в бытии оказывается возвращение человека к адамистической первозданности мироздания. Лирический субъект как «новый Адам», являющийся антропологическим идеалом зенкевичевского мирообраза, ощущает в себе ритмы «тяжелой» («степной») крови, посредством которой, во-первых, возрождаются реалии исторического нашествия монголов на Русь, а во-вторых, уясняется причастность современного человека бытийному всеединству материи. Соответственно, «историософская» концепция Зенкевича в книге стихов «Дикая порфира» репрезентирует движение к адамистическим основаниям бытия и утверждает метафизическое торжество природно-стихийного «биологизма» над иллюзорными (культурно-возвышенными) притязаниями человеческого «я» быть «венцом творения». Стихотворение «Две крови» утверждает «историософскую» мысль о неизбежности проявления природы в бытийном самоосуществлении человечества и потому превращает миф о материи в пролегомены к подлинному и многомерному самоопределению человеческого «я».

1. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М., 1997. Т. 3. Стихотворения. Книга третья (1907–1916).
2. Воскресенская М.А. Историософские воззрения творцов Серебряного века // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 75. С. 74–81.
3. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М., 1998. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910).
4. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М., 2006. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии.
5. Зенкевич М.А. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М., 1994.
6. Иванов Вяч.И. Marginalia // Труды и дни. 1912. № 4–5. С. 38–45.

7. Карамзин Н.М. История государства Российского: в 2 т. Т. 2–3. М., 1991.
8. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. М., 2010.
9. Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М., 2001.
10. Кихней Л.Г. К концепции времени в акмеизме // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 9. Симферополь, 2011. С. 193–205.
11. Кихней Л.Г. Эсхатологические мифы В. Нарбута и М. Зенкевича // Кихней Л.Г. Под знаком акмеизма: Избранные статьи. М., 2017. С. 592–605.
12. Кихней Л.Г., Ламзина А.В. Специфика «рамочного текста» в книгах М.А. Зенкевича «Дикая порфира» и «Под мясной багрянницей» // Филологический класс. 2021. Т. 26. № 3. С. 112–124.
13. Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995.
14. Малкина В.Я. Типология лирических субъектов // Новый филологический вестник. 2023. № 4 (67). С. 20–31.
15. Мароши В.В. «Монгольский миф» в русской литературе XX века // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2003. № 1 (35). С. 48–54.
16. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.; Л., 1950.
17. Полное собрание русских летописей. Т. 25. Московский летописный свод конца XV века. М.; Л., 1949.
18. Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 2008.
19. Рогачева Н.А. Пространство Сибири в творчестве Михаила Зенкевича: философия и поэтика // Уральский исторический вестник. 2016. № 1 (50). С. 49–55.
20. Собенников А.С. Мифы русской литературы: история, поэт, Россия, народ. СПб., 2024.
21. Солина Е.М. Скифский текст в творчестве М.А. Зенкевича // В мире научных открытий. 2011. № 11.6 (23). С. 1806–1813.
22. Соловьев В.С. Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 2.
23. Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.
24. Соловьев С.М. История России с древнейших времен: в 15 кн. М., 1959. Кн. 1
25. Тырышкина Е.В. «Историософия» М. Зенкевича (на материале лирики 1910-х гг.) // Энергия травмы. Сборник научных статей. Гродно, 2023. С. 142–152.
26. Филатов А.В. Содержание понятия «адамизм» и состав адамического мифа Н.С. Гумилева // Stephanos. 2017. № 3 (23). С. 117–125.
27. Чевтаев А.А. «Темное родство» и «красный гул»: символика крови в адамистическом универсуме М.А. Зенкевича // Art Logos (искусство слова). 2025. № 2 (31). С. 53–73.
28. Чеснялис П.А. Эстетика и поэтика адамизма в ранней лирике В. Нарбута и М. Зенкевича. Дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2015.
29. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.
30. Юрина Н.Г. Тема апокалипсиса в поэтическом творчестве Вл. Соловьева: романтико-идеалистическая и символистская традиции // Соловьевские исследования. 2012. № 3 (35). С. 67–81

Т.Б. Богатырева
T.B. Bogatyreva

**«ВЕНОК СОНЕТОВ» Н.Л. ТРАУБЕРГ:
К ВОПРОСУ О ПОЭТИКЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**"A WREATH OF SONNETS" BY N.L. TRAUBERG:
THE PROBLEM OF POETICS AND INTERPRETATION**

Речь идет о цикле стихотворений Н.Л. Трауберг, который назван «Венок сонетов» и входит в «Домашние тетради», уникальный сборник сочинений Н.Л. Трауберг, изначально представлявший собой самиздат. Автор статьи исследует две части четырехчастного «Венка сонетов». Тексты первых двух частей написаны от лица Томаса Тристрамаса Чепайтиса, сына Натальи Чепайтене (альтер-эго автора), находящегося в утробе Матушки и выражающего впечатление от внешнего мира. Последовательно разбирая тексты двух частей цикла, автор статьи обнаруживает сверхсюжет анализируемого блока. Сверхсюжет можно назвать «открытие мира», который осмысливается, во-первых, так сказать, географически, а во-вторых, в бытовом и бытийном единстве. Художественное пространство анализируемых текстов организовано антитетично. «Дом», «воздух», «библейский пир» и «Алисины норка» – пространство того мира, к которому принадлежат малыши и Матушка. «Дорога», «коммунальная квартира», «женская консультация» – пространство того мира, к которому принадлежат их антиподы. Главное отличие этих групп героев – в отношении к ближнему и быту. Не ценящие чувства жалости, значимого для малышей и Матушки, их антиподы с презрением относятся к ближнему. Они не чувствуют, как быт вырастает в бытие, их быт лишен формы, света и цвета. Мир малышей и Матушки полон цвета, света и осязания: тяжелые кофейные чашки, овальный сыр, низенькие миски, вареный щавель – акмеистические образы, которые составляют образную систему, в частности, «Акмеистического сонета». Но бытовые феномены отражают радость Рая. Библейские аллюзии пронизывают анализируемые тексты. Отсылка к Книге Бытия возникает в сонете, где рассказывается о встрече Матушки и Батюшки, о зарождении мира, в который придет малыш. Заповеди блаженств пронизывают весь цикл, первая часть которого завершается рождением малыша. А во второй части он рассказывает о земном мире своей не родившейся пока сестре.

Ключевые слова: Н.Л. Трауберг, стихотворный цикл, библейские аллюзии, художественное пространство, образ дома.

The article is about N.L. Trauberg's poems cycle called "A Wreath of Sonnets" that is a part of "Home writing books" – the unique collection of essays of N.L. Trauberg, that initially was published as samizdat. The author of the article studies two parts of the four-part "Sonnet sequence". The texts of the first two parts are written in the

voice of Tomas Tristramas Chepaitis, son of Natalya Chepaitene (author's alter ego), who lives in his Mother's womb and expresses his opinions on the outer world. Analyzing the texts of the cycle's two parts in a sequential order, the article's author reveals a metaplot of the analyzed unit. The metaplot can be called "a world discovery", that is conceptualized, firstly, geographically, and secondly – as part of common and existential unity. An artistic space of the analyzed texts is arranged antithetically. "Home", "air", "biblical feast" and "Alice's rabbit-hole" – the space of the world, which the baby and the Mother belong to. "Road", "communal flat", "maternity welfare center" – the space of the world, which their antipodes belong to. The main difference between these groups of characters is in their attitude towards one's neighbour and everyday life. Their antipodes do not appreciate a sense of pity, that is valuable for the baby and the Mother, and are dismissive of the one's neighbour. They do not feel how everyday life grows into existence, their everyday life is devoid of shape, light and color. The world of the baby and the Mother is full of color, light and feeling: heavy coffee cups, oval cheese, low bowls, boiled sorrel – acmeist images, that constitute an imagery, of "Acmeist sonnet" particularly. However the common phenomena reflect the joy of Heaven. Biblical allusions are woven into the analyzed texts. A reference to the Book of Genesis appears in the part of the sonnet, where the Mother and the Father encounter is described, as well as the genesis of the world, into which the baby will be born. The Beatitudes are woven into the whole cycle, first part of which ends with the baby's birth. And in the second part he tells about the world to his unborn sister.

Key words: N.L. Trauberg, poems cycle, biblical allusions, artistic space, home image.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-66-3-31-37

В статье мы проанализируем две части четырехчастного лирического цикла Н.Л. Трауберг «Венок сонетов». Цикл состоит из стихотворений, написанных верлибром от четырех лиц: «Предродовые сонеты» («нулевой» сонет плюс четыре текста) и «Сонеты Фране» (два текста) – от имени сына – Томаса Тристрамаса Чепайтиса; «Объясняющие сонеты» (три текста) – от имени матери – Натальи Чепайтене – это поэтическое альтер-эго Трауберг (как известно, мужем Трауберг был переводчик Виргилиус Чепайтис, но после замужества Трауберг оставила девичью фамилию); «Историко-биографические сонеты» (четыре текста) – от имени дочери Марии-Пранцишки Чепайтите. Все сонеты имеют либо заголовок, либо обозначены римской цифрой. А названный нами нулевым, сонет не имеет никакого заголовка и выполняет функцию магистрала: строчки из него встречаются во всех следующих сонетах (всех частей). Они как бы «раскрывают» содержание той иной строки, эксплицируя бытовую и бытийный контексты, стоящие за этой строкой.

Таким образом, перед нами цикл из четырех частей, каждая из которых имеет свой собственный сюжет, а все вместе они образуют единый сверхсюжет (бытовой и бытийный), в свернутом виде читающийся в нулевом сонете «В Серебряном бору я жил в удобном комод» [2, 4].

Как и первые две части цикла, нулевой сонет в основном это воспоминания сына героини о том, какой из материнской утробы видится внешняя жизнь. Кроме последней строфы: в нее врывается голос матери. Но и предыдущие строфы описывают то, что происходит в жизни мамы («...нас испугали – запретили ночевать на даче // Матушке сказали, что скоро, и она ходила в консультацию» и т.п.). И потому так органичен в последней строфе переход на точку зрения мамы: «Вначале был Ленинград, синий воздух над синими мостами // Батюшка ехал в Москву, справедливо уверенный в поддержке гномов // Для того, чтоб родился ты (а позже и я) // Мы вошли в Алисину норку, в шелку других измерений».

Ленинград – город Матушки, Москва – город Батюшки, Алисины норка (утроба для Матушки) – Литва, в которой Трауберг спасается от советской духоты [3, 15–17]. Неясно, кто говорит это – «Мы вошли в Алисину норку»: Матушка? малыш? Возможно, это намеренно не прояснено: рождения в другое измерение ожидает малыш в утробе, рождение в другое измерение происходит с Матушкой. «Вначале был Ленинград, синий воздух над длинными мостами» – эта строка напоминает начало Книги Бытия (Быт. 1.1.–1.2.): Ленинград и длинные мосты как пустая земля, синий воздух как Дух Божий, Который носился над водою. Из небытия проступает быт и бытие Матушки, через которую их обретает и малыш.

В этом бытии – дача в Серебряном бору, ее образ раскроется, а сюжет о ней развернется в следующем «Акмеистическом сонете» [2, 5]. Пока об этом бытии мы знаем лишь то, что в Серебряном бору малыш жил в «удобном комодке». Этот образ задает мотив уютного дома, с которым сочетается свобода частного мира, – мотив, свойственный всему анализируемому циклу (и не только ему в наследии Н.Л. Трауберг) [5, 16].

В этом бытии – «подсыхающие вильнюсские плиты»: их, совершенно очевидно, чувствует Матушка, но через нее их чувствует и малыш. Телесное, бытовое, чувственно воспринимаемое в «Венке сонетов» никогда не противопоставлено метафизическому: наоборот, бытовое – проводник вечного. Плиты в нулевом сонете – среди «неплохих вещей». Лирический каталог других «неплохих вещей» мы увидим во второй части цикла, в «Сонетах Фране»: сонет I начинается с фразы из нулевого сонета «Здесь есть неплохие вещи: подсыхающие вильнюсские плиты» [2, 10].

Домашнему уюту, комоду не только в смысле «маминой утробы», но и в смысле «дома» противопоставлены «коммунальная квартира» и «комфортабельная хозяйкина квартира», рассказу о которых посвящены «Свифтические сонеты» из третьей части цикла. Ее можно определить и как сатирическую. Бесприютные герои, теряющиеся в мире правильных и прагматичных людей, обретают спасение: «И наконец можно дожидаться помощи» [2, 4; 16] – так заканчивается третья строфа нулевого сонета, и так начинается первая строфа сонета «Татического», написанного от лица Матушки, из третьей части цикла, где воссоздана радость бытия: мед и овальный сыр, ягоды и фрукты, «елки и сосны за домом в снегу» [2, 16]. Но в нулевом сонете все это спрятано, мы увидели быт и бытие героев с высоты птичьего полета. И от сонета сонету прекрасный и насыщенный мир будет раскрываться читателю.

В «Акмеистическом сонете» [2, 5] цикла «Предродовые сонеты» малыш описывает любовь к вещественному миру, в котором – ответ райского бытия. Малыш еще в утробе, но ему даровано интуитивное зрение, чтобы видеть наш мир. Что же он видит? Во-первых, «широкие чрезвычайно прозрачные окна», «круглые, почти прозрачные полиэтиленовые чашки» (если налить в них кофе, они станут «темно-кофейные», «еще круглее и слишком красивые»; если налить в них чай, они станут «темно-золотисто-чайные, довольно прозрачные»). Эпитет «прозрачный» звучит в сонете трижды: один раз как характеристика окон, дважды как характеристика чашек. С этим прилагательным коррелирует наречие «ясней» из строки, завершающей сонет: «Мне становилось все ясней, что здесь хорошо». Прозрачность, ясность – достоинства этого мира, сквозь широкие окна и чашки все хорошо видно, нет замутненности. Мир уюта – мир воздушный, мир «дождевого и соснового воздуха».

Во-вторых, малыш видит, что вареный щавель едят «из низеньких мисок», а на террасе висят «маленькие полотенца – лимонное и абрикосовое». Нехорошо быть слишком заметным и взрослым – на даче в Серебряном бору все маленькое, оно соответствует «гномам» (они в семье Трауберг считались причиной логически необъяснимых промыслительных совпадений, которые доказывают существование нематериального мира [4, 30]). Цвета и яства – библейский пир на подмосковной даче. Цвет придает воздушному миру вещественности, телесности: темно-кофейный, темно-золотисто-чайный, оливковый цвет вареного щавеля, лимонный и абрикосовый, т.е. черный

и желтый, – колористика О.Э. Мандельштама, который появляется не только в этом стихотворении «Венка сонетов» и который закономерно возникает именно в сонете, названном «акмеистическим». Цвет равно вес: наполненные кофе прозрачные чашки – «тяжелые», «еще круглей». Цвет – избыточность бытия, эти чашки от кофе «слишком красивые». Малыш дает оценку этой красоте: она в избытке. Зато от налитого чая чашки не утрачивают своей связи с прозрачным воздухом: они хоть и «темно-золотистые», зато «довольно прозрачные», не то что, конечно, «чрезвычайно прозрачные окна», но все же сквозь золотистость проступает свет, и в этом – радость.

Образ Матушки-комода, возникший в нулевом сонете, остается значительным в образном строе «Акмеистического сонета»: «В Серебряном бору я жил в удобном комод, // А комод покачивался в дождевом и сосновом воздухе» и боялся грозы, поэтому «мелко дрожал». В «Венке сонетов» мы увидим еще много предметов: ежевику и маяк, галоши и овальный сыр, пиво и индейку – все это словно достают из комода, в котором «вещи» бережно хранятся от натиска агрессивного чужого мира. Малыша в утробе Матушка бережет от грозы, поэтому и дрожит. Только мудрый малыш чувствует, что в грозу «воздух был еще чище и сосны еще важнее», и грозы «совершенно» не боится. Ему ясно, что «здесь хорошо». И «здесь» – это не только дача в Серебряном бору, это мир, в который уже скоро малыш родится.

В духе романтической традиции Трауберг противопоставляет «музыкантов» филистерам. «Музыканты» в «Венке сонетов» – тихие, те самые кроткие из Заповедей блаженств. О филистерах в следующем «предродовом» сонете, иронически названном «В дух современной салонной поэзии» [2, 6], анафорически сформулировано, что «они отрицали капли воды на салатных листьях», «они отрицали жалость, высокое счастье поста, дрожащий от чуда воздух». Именно они представляют угрозу Матушке-комоду, а не гроза из «Акмеистического сонета». «Матушка моя – комод – ходила в консультацию, – // Там сидели опоенные тетки с негативными лицами, // Они ели грязного цвета селедку и простывшие макароны, вылавливаемые из мутной воды...» – первые три строки начинают сонет «В дух современной салонной поэзии». Колористика этого чуждого Матушке и малышу мира – негативный (черно-белый), грязный, лиловый, сивый и мутный. Последний описывает не только воду от макарон, но и «ляжки» посетительниц консультации, перерезанные «длинными лиловыми штанами». Вместо «темно-золотистого», «абрикосового», «лимонного» и оливкового цветов из библейского пира – мутное, не ясное пространство мира чужих. Вместо широких окон – «медицинский кафель», вместо воздуха сосен – «сладковатый запах» этого кафеля.

Причина отчуждения двух миров – в восприятии действительности: чужие «отрицают капли воды на салатных листьях», т.е. уязвимое, атектоническое и живое, отрицают жалость и «дрожащий от чуда воздух». Их быт не переходит в бытие, они «недоверчиво поджимают губы», не отвечают и презрительно хмыкают. Он презирают уязвимого ближнего – отсюда обида, с которой их описывает малыш ли, Матушка ли?

«Я знал, что они не правы, жалел их и очень за них просил». Текст заканчивается мыслью об истине, которая – в детской уязвимости: будьте как дети (Мф.: 18:3). Тех, кто забыл, как быть детьми, малыш жалеет, жизнь их матерей – «скороговорка одинаковых биографий», они обезличены друг для друга. И они точно не обезличены у Того, Кого малыш за них просит. И за этим следует новый сонет – философский. Он так и называется «Философский сонет».

В «Философском сонете» малыш признается в тревоге: «К сожалению, нас испугали – запретили ночевать на даче: // Начались поездки по шоссе, сквозь холодную строительную пыль, и я заволновался...» [2, 7]. Прежде чем перейти к анализу причины этого страха (ключевая мысль этого сонета), отметим образ дороги: во-первых, «дорога» – это то, что противоположно дому, в котором свой мир, свой библейский пир. Во-вторых, движение по шоссе – это движение не души по вертикали в небо (за сосны, в широкие прозрачные окна «Акмеистического сонета»), а тела по горизонтали. Да и названо оно даже

не «дорогой», а «шоссе»: для русской культуры в «дороге» есть высокие смысловые потенции, «шоссе» же – примета технологичного века, который требует не созерцания пейзажа, а скорости. И у малыша закрадывается подозрение, что прийти в этот мир – значит, «вылезти из сумки в предслужебный утренний холод», и тогда обещенивается мир тепла и уюта: «Неужели для того мы ели тяжелые розы?» – задает вопрос малыш. И главное: «А вдруг действительно правы все философы, бабушка моя Жак и Успенский? // (Я имею в виду разговор о родителях, причинивших жизнь»).

Образ «тяжелых роз» заимствован Трауберг из стихотворения О.Э. Мандельштама «Сестры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы», из стихотворения о смерти и памяти, о потере, которая «невосполнима – остается лишь избыток время и нести сквозь него память» [1]. Любопытно, что в предродовом сонете возникает аллюзия на стихотворение о смерти. Нам представляется, что текст Мандельштама с текстом Трауберг роднит мотив времени, которое для малыша уже началось, а скоро он родится в мир, как роза, которая у Мандельштама «землею была», тем более что именно тяжелые розы из мандельштамовского стихотворения возникают в сонете Трауберг. Смерть же неизбежный этап земной жизни, без которого не будет истинного рождения. Кроме того, тяжесть и нежность описывают состояние беременной женщины. Впрочем, мандельштамовский текст в сонетах Трауберг требует особого осмысления. Здесь мы не будем на этом останавливаться.

В строке «(Я имею в виду разговор о родителях, причинивших жизнь)» речь идет о подслушанном Трауберг разговоре между ее матерью (домашнее прозвище – Жак) и В.Л. Успенским: «Они говорили о том, как опрометчиво причинять человеку жизнь». Н. расстроилась» [4, 30–31]. Надеясь малыша своим впечатлением от разговора, Трауберг вновь стирает грань между собой и ребенком, из утробы воспринимающим мир, или между собой-взрослой и собой-ребенком. «Причинить жизнь» – это обречь на нее, как будто она не дар, а наказание. Но как же тогда обещанная Батюшкой сгущенка («жидкий шоколад») и «нежны английские книжки», которые малышу читала Матушка? Противоречие между бесприютностью на шоссе, с одной стороны, и нежными родителями и уютом – с другой, заставляет малыша «размышлять – сопоставлять – метаться». Тире между этими глаголами как нить, которая соединяет воедино бусины: сначала думать, потом анализировать и как следствие метаться и мыслями и в утробе.

Вопрос о причинении жизни представляется нам сутью этого сонета. Образ шоссе как технологичного движения по горизонтали коррелирует с мотивом зарождения жизни как сугубо естественного процесса земного порядка. Но малыш не хочет и не может этого принять. И тогда в последней строфе возникает образ Того, Кто точно знает, что такое жизнь, и что такое этот мир: «Пришлось спросить, где надо (это было еще не трудно, легче, чем вам)». Анализируя предыдущий сонет, мы писали об истине «будьте как дети», которой обладает малыш, жалеющий взрослых, забывших самое главное. А они именно забыли, потому что когда-то они были малышами, и имели возможность спросить Творца об истине: тогда «это было еще нетрудно». Но обращение к Богу – это молитва, и что ответил малышу Господь мы не знаем, но молитва без ответа не осталась: малыш «поворочался, уткнулся, мудро посопел». Выслушав Господа, малыш организовал себе уют: «поворочался» – «уткнулся», тем самым преодолел энтропию, вызванную нервными поездками по шоссе. И посопел с мудростью: предстоит испытание – родиться в мир, который он послушно принимает. Подготовку малыша к родам Трауберг описывает так: «Так ложатся спать перед елкой, перед свадьбой, экзаменом, приключением». Четыре части сравнение из мира простой человеческой жизни: детской, школьной, студенческой, [пред]семейной.

Таким образом, развитие сюжета этого сонета происходит от тревоги и сомнения, а стоит ли того жизнь, к мудрому принятию ее с радостью и ответственностью после молитвенного обращения к Господу.

Завершает первую часть цикла «Сонет про роды» [2, 8]. В нем трижды употреблены лексемы со значением «удивление» и один раз коррелирующее с ними слово «чудо». Начнем с «удивления». В сонете это и положительная, и отрицательная эмоция.

Проанализируем положительный заряд «удивления». «Начали мы рожаться... И тут к нашему с Матушкой удивлению обнаружились странные вещи...». Перечислены они градационно: сначала радость (акцентировано лексическим повтором) от телесности, от того что работает тело, которое ощутимо: роды – «... это дело, пыhtящая работа», «иогически радуешься силе»; потом радость «освобождения»; наконец, радость от того, что «через тебя проходят... пути чуда». Первая радость – телесная, вторая от соработы тела и духа, низкого и высокого (когда малыш говорит о радости освобождения, то сравнивает ее со свободой, «которую предвещают творчество и внезапное действие прямой кишки»), последняя радость – собственно духовная, от связанности с Творцом.

Проанализируем отрицательный заряд «удивления». Во-первых, «рожаться» – это «очень больно, до удивления», а во-вторых, «ни одна собака не помогает, а даже не // дозовешься, особенно, если просишь виновато, вежливо, как мы с Матушкой». Пренебрежение ближним, особенно когда он в уязвимом положении, – вот что вызывает неприятие у малыша и удивление: «как такое возможно?». Здесь продолжается мотив, начатый в сонете «В духе современной салонной поэзии»: вновь появляется образ тех, кто отрицает жалость. В «Сонете про роды» им, наконец, дают имя «бобрицы» и «бобры» (в домашней терминологии Трауберг бобры «воплощают обывательский, прагматичный, трезвый подход к жизни, противопоставляются идеалистам и мечтателям» [4, 32]. В этом сонете появляется по-акмеистически «веч/щная» деталь: после родов Матушка «пила невероятно вкусный чай и ела сахар». Миру тех, кого Трауберг, называет бобрами и бобрицами, теплота человеческого евангельского тепла, выраженного в том числе в простой телесной радости, не присуща. Впрочем, их мир не истинный, потому-то малыш «увидел бобров, удивился, но не поверил» – так заканчивается «Сонет про роды», в котором во всей полноте выражена мысль о нерасторжимом единстве бытового и бытийного, физиологического и духовного начал нашего мира, в котором хрупкость и умаление себя связаны с евангельской жалостью к ближнему. Так завершается первая часть «Венка сонетов».

Вторая часть «Венка сонетов» «Сонеты Фране», также написанные от лица Томаса Тристрамаса Чапайтиса, представляет собой обращенный к еще не родившейся сестре диптих. Братик уже в нашем мире, он убедился, что мир прекрасен, но не совершенен: в нем есть и высокая нежность, и пошлость.

Первому посвящена первая часть диптиха, обозначенная римской I [2, 10] и коррелирующая с «Акметическим сонетом»: как и в нем, в этом сонете перечисляются вещные предметы, содержащие отблеск рая. Круглые и слишком красивые чашки с кофе соотносятся со «слишком круглыми и красным яблоками» (та же плотность, которую предмету придает цвет), широкое и прозрачное окно – с «чистым окном», «медленными снежинками» и «белым листом бумаги». Простые яства (кофе, чай, вареный шавель) с богатым пиром: «приветливые глазуньи», «значительная индейка ножками вверх». Мир в сонете I как будто насыщеннее, полнее, родившись, малыш, телесно его ощутил и узнал то, что было ему недоступно в утробе, например, умные разговоры с Гришей (Григорий Соломонович Померанц). Символом дома как уюта, отгороженного от внешнего мира, становится «маленькая, прибранная берлога» (упорядоченное частное пространство). Брат уверяет сестренку, что здесь безопасно. Во-первых, люди стараются, изобретают вакцины, начинают ценить личный выбор человека: «болезни загнаны в угол, хитрые сыворотки – на местах, // сажают мало, а скоро снова не будут, и этих выпускают». Во-вторых, и в-главных, брата и сестру «поберегут» гномы, проводники Промысла в семье: «для чего-то это нужно». Брат подводит сестренку к истине: он знает, для чего нужно, а она скоро узнает. О главном брат выбирает умолчать, потому что ее формулировку «бобры обмусолили, звучит сусально», аллитерацией с оркестровкой на «с» и ассонансом на «о-у-а»

акцентируется затертость высокой истины о любви в праздных разговорах взрослых и важных прагматиков.

Во второй части диптиха обывателям противопоставлен св. Франциск Ассизский, тезка Франи. Малыш желает подражать ему («хочется ходить Франциском <...> всех радовать, а они смеются, садятся на голову» (вероятно, речь о птицах, которые отвечают святому [4, 35]), а не уверенными в себе людям, которые в этой части диптиха характеризуются так: «комильфотны и до отвращения трехмерны». Технологичное шоссе «Философского сонета» противопоставлено «бело-розовым зимним дорогам» XIII века из анализируемого сонета. XIII век, время основания нищенствующих орденов, назван в сонете «самым близким к тому, что нужно». Нищенствующие – это не только в материальном плане, это умаляющие себя, как Господь умаляет Себя, воплотившись в человека, рожденного в яслях. Путь Франциска – это путь по горизонтали, нищенствование на земле – возрастание к Небесам, которое в сонете называется «вознаграждением». «Несчастнейшая из Франь», – обращается брат к сестре, и над «несчастнейшей» стоит сноски, под которой мы читаем: «но, конечно же, счастливейшая», потому что в этом умалении себя – истина и радость жизни с Богом.

Таким образом, проанализированные сонеты, написанные от лица сына, – это процесс открытия младенцем нашего мира. Это открытие можно даже назвать географическим, потому что оно мотивировано восприятием малышом пространства. Так, Москва и Ленинград – истоки семьи, биография родителей как первых в этой семейной вселенной. С Ленинградом и Москвой связана Литва, названная в сонетах «Алисиной норка», в которую проскальзывают герои, а Матушка как будто рождается в тот, «внутренний», мир, как ее сын должен родиться в мир внешний. Следующий топос – Серебряный бор, с которым срастаются представления о доме и уюте, о неотделимости быта от бытия. Дорога и чужие квартиры, следующий топос, противопоставлены даче в Серебряном бору. Они обретают коннотации бездомности, неустроенности и даже враждебности, символом которого становится женская консультация. В ней Матушка сталкивается с людьми, неспособными на главное чувство человека к ближнему своему – на жалость. Отсюда неприятие всего, что окружает Алисину норку, обитатели которой «как дети»: они умеют испытывать радость бытия, раскрывающуюся в простых домашних яствах, широких прозрачных окнах и медленно падающих снежинках.

1. Видгоф Л.М. О стихотворении О.Э. Мандельштама «Сестры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» // <http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/kritika-o-mandelshtame/vidgof-sestry.htm>. (дата обращения: 11.06.2025).

2. Трауберг Н.Л. Домашние тетради. Тетрадь первая: Венок сонетов. СПб., 2013.

3. Трауберг Н.Л. Домашние тетради. Тетрадь пятая: Иаков на Лукишах. СПб., 2013.

4. Чепайтите М. Домашние тетради. Тетрадь седьмая: Комментарии. СПб., 2013.

5. Шмаина-Великанова А.И. «Некая Наташа» // Дар и крест, Памяти Натальи Трауберг: Сб. статей и воспоминаний / Сост. Е. Рабинович и М. Чепайтите. СПб., 2010. С. 11–16.

Я.Я. Пекарь
Y.Y. Peкар

**ЭКФРАСИС В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ:
СПЕЦИФИКА, ФУНКЦИИ И ТРАНСФОРМАЦИИ**

**EKPHRASIS IN MODERN RUSSIAN PROSE:
SPECIFICITY, FUNCTIONS, AND TRANSFORMATIONS**

Рассматривается феномен экфрасиса в современной русской прозе через призму его коммуникативных и субъектных функций. Доказывается, что традиционные подходы, сложившиеся в основном на поэтическом материале, не учитывают специфику функционирования экфрасиса в прозаическом нарративе, где он выступает не столько тематическим мотивом, сколько ключевым узлом, усложняющим субъектную организацию и порождающим множественность точек зрения. Теоретические положения иллюстрируются анализом произведений Д. Бавильского, Д. Рубиной, А. Матвеевой и Э. Лимонова. Делается вывод, что экфрасис в современной прозе является важнейшим инструментом рефлексии над природой искусства.

Ключевые слова: экфрасис, визуальное, современная русская проза, субъектная организация, точка зрения, коммуникативная стратегия, интермедialность, нарратология.

This paper examines the phenomenon of ekphrasis in modern Russian prose through the lens of its communicative and subject-related functions. It argues that traditional approaches, developed primarily based on poetic material, fail to account for the specifics of how ekphrasis functions in prose narrative. In prose, ekphrasis acts not so much as a thematic motif but rather as a key node that complicates the subject structure and generates a multiplicity of points of view. These theoretical propositions are illustrated by an analysis of works by D. Bavlisky, D. Rubina, A. Matveeva, and E. Limonov. It is concluded that ekphrasis in modern prose is the most important tool for reflection on the nature of art.

Key words: ekphrasis, the visual, modern Russian prose, subject structure, point of view, communicative strategy, intermediality, narratology.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-66-3-38-46

Экфрасис на протяжении нескольких десятилетий остается одним из самых востребованных понятий в современном литературоведении, что связано с углубленным вниманием гуманитарных наук к взаимодействию различных форм искусства и усилением интереса к визуальной культуре.

Изначально понимавшийся в античной риторике как выразительное описание, направленное на создание яркого визуального образа, экфрасис прошел сложную эволюцию – от упражнения в красноречии до ключевого концепта современного литературоведения. В античности он служил инструментом наглядности и эмоционального воздействия (Аристотель, Феон), в Средневековье приобрел религиозно-дидактическую

функцию, а в эпоху Возрождения стал формой философского диалога с искусством. С XX века экфрасис превратился в междисциплинарный феномен, изучаемый в рамках риторического и семиотического подходов: первый акцентирует его стилистическую природу и эффект присутствия, второй – взаимодействие знаковых систем и интермедиаальный диалог.

Итогом активного изучения экфрасиса стало признание его многомерности: он функционирует как «текст в тексте», усложняющий коммуникативную структуру произведения, служит средством интерпретации визуального опыта и отражает культурные сдвиги. Современные исследования подчеркивают его роль в субъектной организации текста, типологическом разнообразии и тенденции актуализироваться в переломные эпохи, что свидетельствует о непреходящей значимости экфрасиса для понимания взаимодействия слова и изображения в литературе, а также в поиске нового художественного языка.

Ключевая проблема заключается в том, что в имеющихся исследованиях экфрасиса сложился методологический дисбаланс: теоретические модели, выстроенные преимущественно на поэтическом материале (лирическая одностолбчатая речь, созерцательная адресация, «рамочное» описание изображения), плохо описывают прозаический экфрасис, где «текст в тексте» включен в сцены общения и сюжетные мотивировки, перераспределяя фокусы восприятия между автором, рассказчиком и персонажами и тем самым перестраивая субъектную организацию повествования; при этом в исследованиях не закреплены четкие критерии отнесения прозаических фрагментов к экфрасису (что размывает границы понятия), слабо описаны типы адресации и режимы фокализации, а также функции экфрасиса как сюжетообразующего и характерологического узла. На уровне понятийной рамки важно напомнить, что «текст в тексте» – это не просто вставка или цитата, а особая композиционная ситуация, когда одно произведение «вмонтировано» в другое и начинает работать как самостоятельный смысловой центр; «картина в картине, театр в театре, книга в книге – все эти случаи... суть один и тот же прием» [9].

В свою очередь, актуальность исследования подтверждается тенденциями литературы XXI века – интермедиаальной экспансией, сближением художественного, биографического и искусствоведческого дискурсов, ростом автофикциональных стратегий и «многоуровневой» адресацией текста расширенной аудитории, что ставит задачу отказаться от «поэтических» шаблонов и разработать инструментарий для описания прозаического экфрасиса как коммуникативного узла и организатора множественных точек зрения в эпическом повествовании.

В прозаическом экфрасисе этот «вмонтированный» блок почти всегда меняет схему рассматривания: кто смотрит, откуда и на что именно направлен взгляд. Здесь уместна формула Б.А. Успенского: в повествовании «точка зрения» – не метафора, а система координат, задающая выбор «того, что изображено и как изображено», поэтому сдвиг фокуса (автор → рассказчик → персонаж) меняет и статус описываемого объекта [13]. Такая перегруппировка особенно заметна там, где экфрасис не просто «рисует» предмет, а инициирует диалог и спор между медиумами: слово не копирует изображение, а вступает с ним в интерпретационные отношения. В этом смысле показательно определение Дж. Хеффермана: «экфрасис – это словесная репрезентация визуальной репрезентации», – определение, которое подчеркивает не подражание, а вторичное, рефлексивное производство смысла [14]. В результате экфрасис в прозе действует как коммуникативный узел: он порождает ситуацию адресованности внутри повествования (герой обращается к другому герою, к себе, к воображаемому «зрителю» картины), вынуждает читателя соотносить конкурирующие взгляды и тем самым обеспечивает множественность точек зрения; именно это и делает необходимым пересмотр поэтических схем описания в пользу аналитики прозаической фокализации и интратекстовой адресации.

Таким образом, рассмотрение экфрасиса через призму коммуникации и субъектности позволяет сместить акцент с вопроса «что описано?» на вопросы «кто смотрит?», «чьими словами говорится?» и «с какой целью?». Данный подход оказывается весьма продуктивным

для анализа сложной и полифонической природы современной прозы. Он открывает новые возможности для исследований на стыке литературоведения, культурологии и нарратологии, демонстрируя, как диалог искусств внутри текста становится движущей силой художественного смысла. Далее мы рассмотрим произведения, в которых наиболее ярко продемонстрировано изменение функций экфрасиса.

Проза Дмитрия Бавильского являет собой показательный пример трансформации экфрасиса в новейшей литературе. В раннем романе Бавильского «Едоки картофеля» живописное полотно Ван Гога не просто упоминается, а становится стержнем повествования. Культура здесь – не цель, а «двигатель сюжета»: жизнь главной героини Лидии Альбертовны перекликается с судьбой крестьян на картине, а вся композиция романа строится вокруг встречи героини с произведением искусства. До соприкосновения с миром живописи ее существование было размеренным, но духовно пустым. Первая реакция Лидии Альбертовны на непривычное искусство – раздражение и неприятие: привычный уклад ее жизни воплощали милые глазу «малые голландцы», поэтому грубые экспрессивные полотна Ван Гога поначалу казались ей лишь несуразной «мазней». Бавильский подробно описывает восприятие героини: оказавшись в зале постимпрессионистов, она чувствует себя неудобно – «чудовищно раздражали» картины, требуя ее внимания и «продолжения диалога» [2]. По сути, картина становится «текстом в тексте», вписанным в роман и диалогизирующим с основной историей. В результате читатель, воспринимая описание ван-гоговского шедевра, одновременно участвует в интерпретации жизни героев – именно так экфрасис вовлекает аудиторию в со-творчество смысла. Бавильский достигает эффекта, когда слово и образ сплетаются: литературный текст конкурирует с живописью, стараясь передать то, что передано красками (напоминая идею Леонардо да Винчи о соперничестве поэта и художника). Экфрасис служит средством характеристики персонажа: через отношение к полотнам раскрывается внутренняя трансформация Лидии. По мере развития романа взгляд героини на картину «Едоки картофеля» меняется. Изначальный ужас перед мрачными, искаженными фигурами («Ужас. Мрак») постепенно сменяется осознанием скрытой правды искусства. Картина будто «срывает» покровы с ее самой, делая то же, что и внезапная любовь: выворачивает ее душу наизнанку, «обнажает, мучает». Повседневность Лидии окрашивается новыми чувствами и идеями, ее сознание переживает встряску – в тексте это отражено через динамические описания впечатлений от полотна. Если сначала героиню раздражало, что у Ван Гога «жизнь казалась обезображенной и раздетой», то, пройдя через личные потрясения, она учится видеть в искривленных лицах на холсте не уродство, а ценность повседневного бытия. Не случайно в композиции романа выделены условные части: «классический период» жизни Лидии сменяется периодом «экспрессионизма» – и именно на этот второй этап приходится встреча с эксцентричным возлюбленным-«искусителем» и с экспрессией картин Ван Гога. Живопись входит в текст как мощный моделирующий фактор: экфрасистические описания участвуют в построении субъектной организации – по сути, создают в сознании героини альтернативную реальность. Полотно постоянно «меняется и преобразуется» в ее восприятии, отражая внутренний взрыв и ломку старых ценностей. В итоге экфрасис выполняет сразу несколько функций: сюжетообразующую (движет историю героини), характерологическую (раскрывает ее душевную эволюцию), информационную (втягивает читателя в культурный контекст картины) и даже мифологизирующую – через параллель между судьбой современной женщины и универсальными проблемами, поднятыми когда-то Ван Гогом. Одновременно Бавильский анализирует природу эстетического воздействия живописи: роман показывает герменевтическую работу героя – последовательное «вчитывание», поиск глубокого смысла в полотне через личный опыт. Можно сказать, что в «Едоках картофеля» экфрасис становится формой диалога культуры и жизни: взаимодействие Лидии с картиной провоцирует широкий круг отсылок и ассоциаций, вовлекая и читателя в размышление об искусстве, – текст приобретает многоуровневость и метатекстуальность. В целом, «Едоки картофеля» демонстрируют, что экфрасис в современном романе является не декоративным

элементом, а полноправным узлом полифонической структуры, через который автор ведет диалог с культурой и читателем.

Для сравнения обратимся к более позднему произведению Д. Бавильского – книге «Желание быть городом. Итальянский травелог эпохи Твиттера...». Спустя двадцать лет после «Едоков картофеля» автор демонстрирует совершенно другой подход к взаимодействию с живописью.

Книга написана в жанре путевых заметок по городам Италии, включает дневниковые записи, твиты, описания архитектуры и живописи. Перед нами обширные заметки о поездке по Италии, перемежающиеся субъективными впечатлениями и философскими отступлениями, но экфрасисы в традиционном понимании «растворяются» в этом потоке. Автор сознательно отказывается детально описывать увиденные шедевры искусства, хотя и упоминает их: известные картины и фрески (Пьеро делла Франческа, Перуджино, Рубенс и др.) появляются на страницах скорее как фон для личных размышлений и эмоций путешественника. Сам Бавильский прямо указывает на недостаток классических путеводителей вроде «Образов Италии» П. Муратова – чрезмерную сосредоточенность на описании памятников искусства при недостатке «личного момента». Важны не картины сами по себе, а личность смотрящего, его состояние, контекст путешествия. На обложке книги мы видим рисунки художника В. Сировского – скорее, наброски, мгновенные зарисовки, передающие дух поездки, первые впечатления от нее. Таким образом, акцент смещается с искусства на реальный опыт: вопреки ожиданиям, города в книге «оживают» не через описание музеев, а через одушевление их как живых существ (городам приписывается свой характер, «судьба», возраст, здоровье). Искусство не сакрализуется – напротив, переводится в бытовой план. Бавильский почти не интерпретирует значения полотен, зато рассуждает о быстротечности жизни, об истории и современности: «Любое действие... быстро становится историей» [3]. Проблема взаимоотношения искусства и действительности уходит на второй план.

В итоговом сравнении контраст разителен: если в «Едоках картофеля» подробный экфрасис картины Ван Гога выполняет важнейшие композиционные и смысловые задачи, демонстрируя напряжение между миром искусства и миром романа, то в «Желании быть городом» описания произведений искусства почти исчезают, растворяясь в путевых заметках. Литература повернулась лицом к непосредственной реальности, и автор фиксирует уже не изменения в культуре через искусство, а изменения в себе через столкновение с жизнью. Можно сказать, что экфрасис в новом качестве стал лишь фрагментом множества впечатлений автора-путешественника.

В «Желании быть городом» автор напрямую рассуждает о том, как описывать увиденные шедевры. В одной из глав Бавильский признается: «Можно, конечно, симулировать экфрасис с помощью подручных средств (как я это делал в некоторых заметках из церквей Перуджи), заново перетасовав снимки и путеводители... но перед лицом высшей подлинности не хочется онанизма» [3]. Здесь мы видим рефлексю автора над самим приемом: он осознает ограниченность классического экфрасиса перед подлинным визуальным опытом. Столкнувшись с грандиозными фресками Луки Синьорелли в Орвьето, Бавильский чувствует, что слова бессильны адекватно описать впечатление, – возникает то, что У. Митчелл называл «экфрастическим страхом» (сомнение, что слово сможет передать образ) [15]. В тексте автор заменяет подробный экфрасис «стенограммой поствосприятия» – то есть записывает свои ощущения и мысли после просмотра фресок, вместо детального описания их сюжета. Это очень интересный случай: экфрасис трансформируется в метакомментарий, где главным содержанием становится не картина как таковая, а реакция субъекта на нее. Бавильский пишет, что ощутил «головокружение и растерянность» от избытка изображений под сводами и что «письмо отступает под натиском реального впечатления» [3]. Фактически, он констатирует поражение традиционного описания и указывает новый путь: признавая неизбежность неполноты вербального представления визуального объекта, можно фиксировать хотя бы

эффект и эмоциональный отклик. В этом есть отголосок митчелловской «экфрастической надежды» – мечты, что слово все же оживит картину, но у Бавильского эта надежда сменяется постмодернистской иронией: «не хочется онанизма» – то есть пустого словесного любования. Пример «Желания быть городом» показателен в двух отношениях. Во-первых, он иллюстрирует снятие границ между художественной и нехудожественной речью: путевые записки, критические заметки и художественное описание сливаются, экфрасис тут балансирует на грани литературы и арт-очерка. Во-вторых, данный текст подтверждает наблюдение, что современная проза стремится к более имплицитным формам экфрасиса. Вместо подробного «музейного» описания – намеки, субъективные метафоры, коллаж впечатлений. Тем не менее, читателю передается культурный импульс, чувство причастности к великому искусству. Даже отказываясь от классического экфрасиса, автор фактически создает новый тип экфрасиса – рефлексивный, где описывается не сама фреска, а переживание встречи с ней. Это расширяет границы понятия: экфрасис понимается теперь как любое вербальное освоение визуального опыта, даже если оно не принимает форму прямого описания.

Еще одной представительницей современной прозы, активно работающей с темой искусства, является Анна Матвеева. Особого внимания заслуживает ее роман «Завидное чувство Веры Стениной», где экфрастические элементы стали частью повествовательной структуры. Главная героиня Вера – одаренная молодая женщина-искусствовед, жизнь которой буквально пронизана живописью. С детства она обладает необычным даром «входить» в картины, ощущая их всеми чувствами. Матвеева уподобляет восприятие Веры мистическому опыту: героиня слышит «как льется сладкий мед итальянской речи с фрески Тьеполо – и как громко ступает муляж дракон Уччелло», видит, как «хмурый Иероним... грозил пальцем ей вслед, и лев... порывался вполне серьезно» [10]. Для нее изображения оживают: Вера чувствует запах и тепло красок, даже различает оригинал от копии по особому «аромату» – ведь у «мертвой картины» (копии) нет ни запаха, ни звука, ни вкуса. Все важные события жизни героини подсознательно соотносит с сюжетами известных полотен, устраивая в своем воображении «выставки» из увиденных произведений. Например, свою беременность она переживает через библейский сюжет «Бегства в Египет», представляя мадонн разных художников и даже по-своему «оживляя» их, наполняя бытовыми деталями (у Джотто, к примеру, копыта ослика стучат так громко, что Иосиф смотрит с укором). Таким образом, граница между искусством и реальностью для Веры условна и подвижна – живопись становится частью ее личного опыта, а повседневность приобретает черты художественного мира.

В то же время, при столь интенсивном присутствии искусства в тексте, собственно экфрастических описаний в романе немного. Матвеева почти не дает развернутых словесных портретов картин – она называет имена художников, названия полотен, кратко упоминает образы, но не более. Т.Е. Автухович характеризуют это как «модификацию приема «вхождения в картину», сопровождаемую редукцией экфрастических описаний до простых упоминаний» [1]. Это означает, что автор использует экфрасис как намек, жест, отсылающий к знаковым произведениям искусства. В тексте упоминаются имена множества великих мастеров – от Возрождения до современности – однако их имена служат культурным фоном, позволяющим автору романа поднять философские вопросы. Так, ключевой конфликт романа – зависть героини – раскрывается через ее отношение к живописи. Вера мучительно завидует подруге Юльке, неожиданно проявившей себя талантливой художницей. В кульминационной сцене Вера смотрит на автопортрет Юльки, и ожившее полотно буквально разговаривает с ней, эксплицируя ее чувства: демонический голос спрашивает Веру, «зачем [она] живет, если Юлька получает все, о чем мечтала [Вера]?» [1]. Героиня переживает состояние, сравнимое с трагедией Моцарта и Сальери, – «настоящую зависть, которая бывает только у людей искусства». Через эту призму Матвеева исследует природу творческой личности: постепенно роман о «женском соперничестве» превращается в роман-притчу о художнике и судьбе восприятия искусства

в современном мире. Искусство для Веры – способ понять реальность и себя, поэтому экфрасис (точнее, его минималистичные проявления) работает на психологическую глубину повествования. Подводя итог, можно констатировать у Матвеевой постепенное стирание границы между искусством и действительностью, а также утрату экфрасисом основных функций, которые он выполнял на протяжении XIX–XX вв., что в контексте истории литературы выглядит признаком формирования нового художественного языка, ориентированного на открытие новой реальности.

Еще один случай переосмысления экфрасиса демонстрирует книга Эдуарда Лимонова «Мои живописцы». Произведение посвящено известным художникам и их картинам, однако авторский подход далек от классического. На первый взгляд, книга построена как серия экфрастических глав: каждая посвящена одному художнику и одной-двум ключевым работам, которые автор описывает. Однако цель Лимонова не в том, чтобы перевести визуальный язык картин на язык вербальный (читатель самостоятельно может их увидеть благодаря альбомам живописи или интернету, а также иллюстрациям в книге «Мои живописцы»), а в том, чтобы вызвать у читателя определенное чувство, созвучное авторскому ощущению от полотна.

Лимонов зачастую использует парадоксальные, экспрессивные сравнения, выводы: например, отмечает, что некий старинный религиозный образ «сходит за современный комикс» – настолько он ярок и гротескно-нарративен [7]. В книге отсутствует развернутая словесная «живопись». Вместо этого каждый очерк представляет собой рассказ об эксцентричных судьбах художников, их моделях, скандалах и легендах. Произведения живописи лишь упоминаются, анализ авторского замысла отсутствует. Такой почти публицистический стиль можно рассматривать как намеренную провокацию: Лимонов снижает пафос искусства, лишает шедевры ореола возвышенности. К примеру, творчество Андрея Рублева здесь – «бездарные иконы», Младенцы у Беллини – «лоснящиеся, как резиновые пупсы», Мадонна кисти Пьеро делла Франчески «похожа на монгольскую молочницу», а Мона Лиза и вовсе «просто торговка рыбой» [7]. Подобные высказывания – тоже своеобразный экфрасис, только интерпретирующий: Лимонов не столько описывает, сколько комментирует визуальное, переводя его на язык своей эпохи и на уровень понимания массового человека. В итоге «Мои живописцы» подтверждают важную мысль: экфрасис в современной прозе – это способ интеллектуальной и личной рефлексии. Автор, рассказывая о чужих картинах, на самом деле рассказывает о себе: о том, что его волнует, во что он верит, чего ищет в искусстве. Не просто так Лимонов замечает в предисловии: «Живопись – это не только живопись. И не столько живопись, сколько мировоззрение... сознание, в котором они – живописцы – обитали. Миры» [7]. Книга Лимонова – попытка интегрировать это мировоззрение в собственную систему координат. Такой подход характерен для культурной тенденции XXI века, когда границы между критиком, писателем и персонажем размыты и литературный текст становится многоголосым высказыванием о культуре, памяти и самоидентификации.

Мы видим, как Лимонов переосмысливает возвышенный мир искусства, представляя его как повседневную жизнь, наполненную осязаемым бытом, не учитывая символическое значение произведений. Тем самым автор ориентируется на массового читателя, для которого важно увидеть в великих художниках «обычных людей». Коммуникативная установка в этом случае – ироническая и десакрализирующая: между автором и читателем устанавливается негласное соглашение рассматривать историю искусства без пиетета, с цинизмом и даже насмешкой. Выступая под маской рассказчика, Лимонов говорит: полотна и так известны каждому, нет смысла их описывать – лучше расскажем, какими мерзавцами или чудаками были их создатели. По сути, «Мои живописцы» подтверждают тезис о наступлении эпохи конца экфрасиса в его традиционной функции. Живопись перестает служить источником смыслов для литературы – напротив, литература подчиняет ее своим целям, игнорируя эстетическую глубину изображений. Можно сказать, что Лимонов превратил экфрасис в минус-прием (по Ю.М. Лотману) [8]: то, что

подразумевается (описание картины), сознательно не реализовано, а образовавшийся «вакуум» заполняется иными элементами – биографическими анекдотами, бытовыми деталями, авторским эпатажем.

В романе Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы» [12] экфрасис выполняет прежде всего характерологическую и мировоззренческую функцию. Главная героиня – художница, и через описание живописи раскрывается ее внутренняя жизнь. Г.С. Зуева отмечает, что живописный экфрасис у Рубиной служит способом создания образа героя-художника [6]. В тексте романа встречаются эпизоды, где героиня рассматривает ту или иную картину, вспоминает произведения известных мастеров – и эти вставки несут важную смысловую нагрузку. Например, описывая старую фотографию или картину, героиня проводит параллели со своей судьбой. П.И. Гэвин анализирует экфрастические отрывки из этого романа с точки зрения когнитивной поэтики: экфрасис, по мнению исследователя, выступает как интертекстуальная репрезентация, формируемая в сознании читателя во время чтения [5]. С этой точки зрения, описание картины у Рубиной – не просто фон, а ключ к пониманию ценностей героини и авторской позиции.

Так, Н.Г. Морозова (одна из первых исследовательниц экфрасиса в русской прозе) показала, что еще в романтической прозе XIX века экфрасис имел философско-символическое значение [11]. У Рубиной в XXI веке мы наблюдаем нечто схожее: каждая картина, появляющаяся в тексте, – своего рода символ, через который осмысляются темы памяти, преемственности поколений, красоты мимолетных мгновений. Живописные образы помогают автору выстроить диалог времен: роман посвящен советскому Ташкенту, утерянному раю детства, и многие описания картин связаны с ностальгическим взглядом на прошлое. Так, героиня сравнивает старый город с акварелью, выцветшей от солнца, – тем самым экфрасис выступает в функции метафоры повествования. Он пронизывает текст на глубинном уровне, выполняя метатекстуальную задачу: Рубина через образы искусства размышляет о самой жизни, об искусстве помнить и отпускать. Таким образом, в романе «На солнечной стороне улицы» экфрасис интегрирован в саму структуру романа и характеризацию персонажей. Это подтверждает тезис, что в прозе XXI века экфрасис стал формой эстетической метарефлексии автора и героев. В отличие от лирики, где голос принадлежит поэту, здесь описание картин вложено в уста героини, но за ее словами легко угадывается голос самой Дины Рубиной, передающий читателю любовь к живописи и веру в искусство как хранителя памяти. Совмещение доступности для массового читателя с глубиной историко-философских обобщений о времени, ориентированных на подготовленного читателя, в том числе через экфрасисы узнаваемых полотен, – характерная черта современной прозы, и творчество Рубиной иллюстрирует эту коммуникативную стратегию.

Во всех рассмотренных произведениях прослеживается связь между изменением функции экфрастических описаний в тексте с общей эстетической эволюцией литературы начала XXI века. Авторы либо стремятся через синтез искусств обогатить повествование (пример Д. Рубиной, соединяющей живопись, музыку и память города), либо, напротив, сознательно упрощают и сокращают экфрасисы, сигнализируя о смене приоритетов (А. Матвеева, Э. Лимонов, поздний Д. Бавильский). В результате субъектная организация текста претерпевает изменения: вместо всеведущего автора-комментатора искусства все чаще действует персонаж или рассказчик, выступающий под иронической маской, а описание картины уступает место отражению субъективных впечатлений. Экфрасис больше не гарантирует «глубины» понимания сакрального смысла искусства – зачастую он используется фрагментарно, намеками, либо вовсе отсутствует там, где ожидается, – и это само по себе становится выразительным приемом.

Таким образом, экфрасис в прозе требует иной исследовательской оптики, чем в поэзии: встроенный в сцены общения и мотивированный действием, он распределяет фокусы между автором, рассказчиком и персонажами, влияет на сюжет и характерологию. Его специфика проявляется в адресации (герою, себе, читателю), фокализации (смена оптик

вместо единого взгляда), сюжетности (описание запускает событие или конфликт) и рефлексии (проверка памяти и идентичности). Следовательно, критерием отнесения фрагмента к экфрасису становится не объем описания, а его функциональная нагрузка – способность инициировать интерпретацию или поворот повествования. Фиксируется тенденция новейшей словесности: редукция риторически развернутого описания и рост «экономных» форм – намека, жеста-указания, монтажного сопряжения, метакомментария. Экфрасис не исчезает, а растворяется в ткани повествования, все чаще выступая оператором коммуникации и фокализации.

Отмеченные тенденции свидетельствуют о наступлении нового этапа в истории взаимодействия словесности и изобразительного искусства. Литература начала XXI века переосмысливает экфрасис, приспособляя его к новым целям. В целом можно говорить об утрате экфрасистическим описанием тех функций, которые оно выполняло в прозе XIX–XX вв., и о рождении иного художественного языка, непосредственно обращенного к реальности. Подобная перестройка связана с изменением читательского восприятия и культурного контекста, о чем писали Л. Геллер [4] и другие исследователи. Тем не менее, экфрасис не исчезает бесследно: он возрождается в новых формах, сохраняя свою суть – диалог с культурой, но варьируя способы этого диалога. Изучение различий между поэтическими и прозаическими экфрасисами позволяет глубже понять, как литература отражает и преодолевает разрыв между искусством и жизнью. Экфрасис в русской прозе XXI века стал гибким инструментом, способным и обогащать художественный мир, и служить маркером конца старой эстетики, открывая путь новым художественным поискам.

1. Автухович Т.Е. Рассказ А. Матвеевой «Красавица» как свидетельство смены культурных эпох // *Грехневские чтения: Литературное произведение в системе контекстов*. Вып. 9: сб. докл. Н. Новгород, 2023. С. 174–181.
2. Бавильский Д. Едоки картофеля. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2002/10/edoki-kartofelya.html> (дата обращения: 10.08.2025).
3. Бавильский Д. Желание быть городом: итальянский травелог эпохи твиттера. URL: <https://www.litres.ru/book/dmitriy-bavilskiy/zhelanie-byt-gorodom-italyanskiy-travelog-epochi-tvittera-56434883/> (дата обращения: 10.08.2025).
4. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума*. М., 2002. С. 5–22.
5. Гэвин П. Когнитивные репрезентации экфрасиса (на материале романа Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы»). URL: https://www.researchgate.net/publication/344132268_Cognitive_Representations_of_Ekphrasis_in_Dina_Rubina's_Novel_On_the_Sunny_Side_of_the_Street (дата обращения: 10.08.2025).
6. Зуева Г.С. Живописный экфрасис как способ создания образа героя-художника в прозе Дины Рубиной. URL: <https://www.dissercat.com/content/zhivopisnyi-ekfrasis-kak-sposob-sozdaniya-obraza-geroya-khudozhnika-v-proze-diny-rubinoi> (дата обращения: 10.08.2025).
7. Лимонов Э. Мои живописцы. URL: <https://www.litres.ru/book/eduard-limonov/moi-zhivopiscy-31736358> (дата обращения: 10.08.2025).
8. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // *О поэмах и поэзии*. СПб., 1996. С. 18–252.
9. Лотман Ю.М. Текст в тексте. URL: <https://www.iedtech.ru/files/journal/2014/1/lotman-text-in-text.pdf> (дата обращения: 10.09.2024).
10. Матвеева А.А. Завидное чувство Веры Стениной. URL: <https://www.litres.ru/book/anna-matveeva/zavidnoe-chuvstvo-very-steninoi-9747426> (дата обращения: 10.09.2024).
11. Морозова Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма. URL: <https://www.dissercat.com/content/ekfrasis-v-proze-russkogo-romantizma> (дата обращения: 10.08.2025).

12. Рубина Д. *На солнечной стороне улицы*. URL: <https://www.litres.ru/book/dina-rubina/na-solnechnoy-storone-ulicy-163761> (дата обращения: 10.09.2024).
13. Успенский Б.А. *Поэтика композиции*. URL: <https://philologos.narod.ru/ling/uspen-poetcomp.htm> (дата обращения: 10.08.2025).
14. Heffernan J. *Ekphrasis: Theory // Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin; Boston, 2015. P. 35–49.
15. Mitchell W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, 1994.

Н.Ю. Окутин
N.Yu. Okutin

**АПОКАЛИПСИС (ПОСТСОВЕТСКОГО) ВРЕМЕНИ:
МИФОПОЭТИКА АПОКАЛИПТИЧЕСКИХ РОМАНОВ
«ОНЛИРИЯ» А. КИМА И «ГОСПОДИН ГЕКСОГЕН» А. ПРОХАНОВА**

**APOCALYPSE OF (POST-SOVIET) TIMES: MYTHOPOEICS
OF THE APOCALYPTIC NOVELS "ONLYRIA" BY A. KIM
AND "MR. HEXOGEN" BY A. PROKHANOV**

Статья посвящена сравнительному анализу мифопоэтики Апокалипсиса в романах «Онлирия» А. Кима и «Господин Гексоген» А. Проханова. Впервые предпринимается попытка системного сопоставления художественных миров данных авторов, находящихся на разных мировоззренческих позициях, но обращающихся к сходным средствам художественной выразительности при создании художественного мира произведений. Рассматривается специфика индивидуальных авторских моделей конца света: универсально-философской у Кима и преимущественно секулярной, политически-ангажированной у Проханова. Анализируются механизмы мифологизации исторической реальности, общие для обоих произведений, несмотря на мировоззренческие расхождения их создателей. Выявляется и подробно рассматривается комплекс ключевых библейских аллюзий и архетипических схем (Армагеддон, концепция Нового Иерусалима, образы Антихриста, демонических сил), используемых для художественного осмысления кризисного периода 1990-х после распада СССР (А. Проханов) и всей русской истории XX века в целом (А. Ким). Делается вывод, что, несмотря на различие в масштабе осмысления катастрофы (общечеловеческий у Кима vs. национально-имперский у Проханова), оба автора используют единый арсенал апокалиптической образности и мифопоэтического инструментария, что позволяет говорить о формировании в постсоветской литературе универсального языка для описания кризиса исторических метанарративов.

Ключевые слова: мифопоэтика, Апокалипсис, библейские символы, история, Новый Иерусалим.

The article is devoted to a comparative analysis of the mythopoetics of the apocalypse in the novels "Onliriya" by A. Kim and "Mr. Hexogen" by A. Prokhanov. For the first time, a systematic comparison of the artistic worlds of these authors is undertaken; though occupying different ideological positions, they utilize similar means of artistic expression in constructing their novels' worlds. The specificity of each author's individual model of the end of the world is examined: universal and philosophical in Kim's case, and predominantly secular and politically engaged in Prokhanov's. The mechanisms of mythologizing historical reality, common to both texts despite their creators' ideological differences, are analyzed. The complex of key biblical allusions and archetypal schemes (Armageddon, the concept of the New

Jerusalem, images of the Antichrist and demonic forces) used for the artistic comprehension of the crisis period of the 1990s after the collapse of the USSR (A. Prokhanov) and the entire 20th century of Russian history as a whole (A. Kim) is identified and examined in detail. The conclusion is made that, despite the difference in the scale of comprehending the catastrophe (universal-human in Kim vs. national-imperial in Prokhanov), both authors employ a unified arsenal of apocalyptic imagery and mythopoetic tools. This indicates the formation of a universal language in post-Soviet literature for describing the crisis of historical metanarratives.

Key words: *mythopoetics, Apocalypse, biblical symbols, history, New Jerusalem.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-66-3-47-52

Трудно найти писателей, более далеких друг от друга по мировоззренческим концепциям, чем Анатолий Ким и Александр Проханов. Первый – автор метафорически-философских, притчеобразных романов, тяготеющих к осмыслению «вечных вопросов» человеческого бытия, центральным из которых является вопрос достижения человеком бессмертия (авторская концепция «бессмертия»), писатель, в чьем художественном сознании «сочетаются различные философские концепции: язычество и христианство, буддизм и русский космизм, идеи П. Тейяра де Шардена и В. Вернадского, А. Шопенгауэра и Н. Федорова» [5, 51]. Второй – писатель, близкий к этатистским, почвенническим позициям, за свою близость к государственным и военным структурам прозванный советской литературной критикой «Соловьем Генштаба», а в постсоветское время 1990–2000-х гг. автор политизированных «романов с ключом», осмысляющих трагедию крушения Советского Союза и стремящихся найти ответ на извечный для патриотического лагеря вопрос «кто губит Россию?» («Господин Гексоген», «Политолог», «Теплоход "Иосиф Бродский"»). Однако, несмотря на принципиальную разницу в мировоззрении и отстаиваемых концепциях реальности, оба автора, на наш взгляд, при создании своих поздних произведений обращаются к сходным средствам художественной выразительности, а именно к мифологизации.

Постсоветское творчество Кима и Проханова правомерно рассматривать в контексте сложившейся еще в позднесоветский период парадигмы «апокалиптической литературы». Нам близок взгляд Н.Л. Лейдермана на культуру XX века в целом как на «культуру переходного типа», вынужденную формироваться в поле напряжения между двумя полюсами – «апокалипсичностью» и «революционаризмом» [2, 614]. Процесс распада СССР и сопутствующие ему кризисы – экономический, социальный, политический, духовный, – ознаменовали собой «победу» «апокалипсичности» как доминирующего модуса восприятия реальности. Мифологическое мышление, в свою очередь, позволяет авторам художественно интерпретировать хаос постсоветской реальности, вписать локальную национальную катастрофу в универсальные, бытийные контексты. Миф становится для Кима и Проханова ключевым языком для осмысления тотального крушения прежнего миропорядка и для выражения концепций возможного человеческого будущего.

Действие романа «Онлирия» (1995) разворачивается в эпоху Последних Времен, накануне Часа ИКС, который безошибочно трактуется как тотальный Апокалипсис, некая глобальная катастрофа, ведущая к гибели земли и человечества. Эпицентром эсхатологической битвы между демонарием и ангелитетом, князем (Дьяволом) и Богом, локусом предстоящего Армагеддона в романе избирается Россия, чья история и современность получают последовательно катастрофическое истолкование: «нешадно допревала эта русская жизнь, обернувшаяся позором, и тысячи тысяч огненных игл беспощадно кололи раны ее пролежней» [1, 100]. Народ России представлен поработленным и одержимым некими темными силами, а отправной точкой национальной трагедии в художественном пространстве романа объявляется 1914 год – начало Первой мировой войны, которое в мифопоэтической логике текста интерпретируется как момент вселения

«бесов» в тело народа, направивших страну на путь зла: государство и ее люди на протяжении всего XX века видятся как «порабощенные и одержимые бесами, павшими на них в июньскую ночь 1914 года, и с того времени обреченные вырабатывать одно только зло, гнев и насильственную смерть» [1, 102].

Трагедии национальной истории в XX веке трактуются Кимом как результат влияния высших сил – один из повествователей романа, демон Неуловимый признается: «тридцать седьмой год и все последовавшее за ним – мои дела» [1, 103]. В мифологизированном пространстве романа механизмы государственного террора напрямую связываются с деятельностью надбывтийных, сверхчеловеческих сил, что позволяет автору перевести историко-политический анализ в метафизический план. Социально-политическое зло XX века предстает не как результат сложного переплетения экономических и социальных факторов, но как результат и проявление извечной борьбы архетипических сил добра и зла, где зло обладает собственной онтологической субъектностью и целеполаганием.

Сходная мифологизация исторических событий и ответственных за них политических акторов видна в романе Проханова «Господин Гексоген» (2001). В центре внимания романа находится не весь исторический путь, проделанный Россией за XX век, а эпоха 1990-х, воспринятая автором с глубокой неприязнью как катастрофическое время порабощения страны враждебными ей силами. Олигархическая власть трактуется автором как сутобо демоническая, сатанинская сущность: «теперь этот автор мистерий [известный художник, пришедший на ужин олигархов в Кремле – *Н.О.*] взирал на застолье, словно старался запомнить сидящих, чтобы поместить их на свой, еще не законченный холст о царстве Антихриста [далее в цитатах курсив мой. – *Н.О.*]. Сидящие позировали, не догадываясь, что их скоро нарисуют в виде уродливых и похотливых наездников, оседлавших ягодицы и спину *Вавилонской блудницы*» [3, 62]. Символика Антихриста появляется в видениях главного героя Белосельцева: «мэр украшал Москву золотом и мрамором, возводил висячие сады, пускал в небеса хрустальные фонтаны, ожидая часа, когда <...> введет *Антихрист*» [3, 122]. Без излишних иносказаний сходное же естество демократических властителей выделяет и православный старец, которого посещает Белосельцев: «в девяносто первом <...> на Россию напали несметные сатанинские полчища <...> в девяносто третьем, когда Ельцин-*Сатана* стрелял из пушек в Москве и множество православных погибло, у нас в храме ночью лампы зажглись, а в купели вода стала как кровь. Патриарх хотел из Кремля с иконой Владимирской выйти, запретить избиение, но ему *сатана не велел*» [3, 332–333].

Постигшая Россию в 1990-е гг. трагедия мифологизируется в романе за счет обращения к архетипической библейской образности – юродивый Николай Николаевич прозревает в захвативших страну враждебных силах библейского Змея: «не верь Змею, у него кожа – пух, а под ним железо <...> Не пей от сосцов Змея, ибо не знаешь от кого пьешь <...> Россия в себя Змея взяла и в ней задохнется» [3, 211]. В Священном Писании под личиной Змея неизменно скрывается дьявол, и различные наименования змей, упоминающиеся в Библии, также практически всегда обозначают тех, кто исполняет приказания дьявола [4, 382–383].

По сравнению с Прохановым Ким идет дальше: в «Онлирии» не только Россия, но и весь мир, все человечество рассматриваются как лежащие во зле: «дьявол является богом старого человеческого мира и учителя наши – демоны» [1, 129]. Тем не менее видно, что, несмотря на разницу в творческой сверхзадаче, оба автора обращаются к сходному арсеналу средств художественной выразительности: в их романах осуществляется тотальная мифологизация новейшей истории России, конкретные исторические события всего XX века и 1990-х годов в частности возводятся до уровня вечной, вневременной борьбы сакральных и демонических сил, что демонстрирует принципиальную близость создаваемых ими художественных миров. Оба автора для моделирования апокалиптического хронотопа используют сходный инструментарий: современная политическая реальность прочитывается ими через призму эсхатологической образности

Апокалипсиса. У Проханова олигархическая власть персонифицируется как «царство Антихриста», а ее представители – как «уродливые и похотливые наездники» Вавилонской блудницы; ключевые политические фигуры и события получают однозначную демонологическую трактовку («Ельцин-Сатана»), что сближает его поэтику с «демонологизацией» истории XX века у Кима (1914 год как год вселения бесов в людей, тридцать седьмой год как дело рук демона).

В романе А. Кима «Онлирия» Апокалипсис, обозначенный как Час ИКС, предстает в своей универсальной, надмирной ипостаси. Он мыслится как глобальный природный катаклизм, лишенный конкретных деталей (неизвестно, что именно должно произойти, каким образом погибнет мир), что подчеркивает его метафизический масштаб. Примечательно, что фундаментальной причиной конца мира выступает не человеческая деятельность (которая, как было показано выше, в своих худших проявлениях была руководимой демоническими силами), но результат изначального божественного замысла – борьбы между Богом и князем (Дьяволом), который, как выясняется в финале романа, был создан самим Богом для исполнения особой роли. В космогонии Кима судьбы отдельных людей уподобляются шахматной партии, которую проводит «неизвестный шахматист, проводящий эту партию игры вслепую» [1, 24], а вся тысячелетняя история человечества, начиная с Великого Потопа, осмысливается как «Мировая Игра», где демоны являются не своевольными мятежниками, но инструментами в руках Творца. Их бунт детерминирован волей Господа: «Создавая нас (демонов), Бог создал Бунт Ангелов. Чтобы началась и пошла Мировая Игра, Ему были нужны не овцеподобные златокудрые послушники, а темные бунтари, мечущие молнии и изрыгающие из ноздрей серный дым. Именно для Игры Ангелы должны были стать демонами. Так-то, Орфеус! Князь стал врагом Господу не потому, что самовольно захотел этого, – он был избран Богом быть Его противником» [1, 185]. Таким образом, Апокалипсис у Кима предстает не столько наказанием, сколько закономерным этапом божественной мистерии, необходимым для последующего финального преображения бытия.

В романе Проханова «Господин Гексоген» Апокалипсис, напротив, носит сугубо рукотворный, антропогенный характер. Его воплощением становится не абстрактный катаклизм, уничтожающий человечество, а конкретный акт политического террора – взрыв жилых домов, подготовленный группой заговорщиков с целью приведения к власти нужного им человека. Катастрофа в пространстве романа локализуется в национальных рамках и является прямым следствием борьбы конкретных политических сил за власть в России 1990-х годов. Однако Апокалипсис в романе, будучи сугубо земным событием, в соответствии с избранными автором средствами художественной выразительности неизменно подвергается тотальной мифологизации. Руководитель заговорщиков, привязывая героя к трубе, чтобы тот увидел момент взрыва, прямо проецирует ситуацию на библейский канон: «С этого момента ты не Виктор Андреевич Белосельцев в Печатниках, а Иоанн Богослов на острове Патмос» [3, 433]. Конкретный акт политической борьбы, чудовищный по своей кровожадности и цинизму, переводится в ранг сакрального события, наделяя его участников статусом персонажей Откровения и вписывая сиюминутную политическую схватку в конкретной стране в контекст вечной эсхатологической драмы.

Понимание природы Апокалипсиса у обоих авторов разнится. Если у Кима Апокалипсис универсален и надвременен, постигает все человечество как целое и является результатом трансцендентной «Мировой Игры» между божественными силами, а грядущая катастрофа предстает необходимым этапом свершения божественного плана по преображению тварного мира, то у Проханова Апокалипсис преимущественно секуляризован и исторически конкретен: он постигает отдельно взятую страну (Россию) и является продуктом деятельности вполне земных политических акторов, борющихся за власть. Тем не менее, на уровне художественной выразительности оба автора демонстрируют поразительное единство метода, используя сходный инструментарий мифологизации для осмысления кризиса. Если Ким мифологизирует саму метафизику

мировой истории, возводя ее к «Мировой Игре» надбытийных сил, то Проханов мифологизирует отдельный исторический период, наделяя его универсальным эсхатологическим смыслом через прямые аллюзии на текст Откровения Иоанна Богослова.

Классическая апокалиптическая парадигма, восходящая к Откровению Иоанна Богослова, подразумевает не тотальное уничтожение, но диалектическое преодоление старого, греховного мира через катастрофу и его последующее возрождение в преображенном, очищенном качестве: «Они жили и царствовали со Христом тысячу лет» (Откр. 20: 4). Американский славист Дэвид Бетеа указывает, что в многовековой культурной традиции «ключевые события перехода к дням тысячелетнего царства изображались в привычных образах катастрофы», вслед за которыми «добро одерживает верх над злом, Бог – над Сатаной, Христос – над Антихристом» [6, 10].

В «Онлирии» эта модель обретает онтологический и философский масштаб. Час ИКС, несмотря на свою катастрофичность, является лишь необходимым этапом мировой истории, точкой перехода в подлинное бытие – бессмертную Онлирию. Ким, в духе идей философа-космиста Николая Федорова, в качестве самой страшной трагедии человеческого бытия видит смерть, существование человека в мире, в котором «надо умирать и ложиться в гроб» [1, 94]. Апокалипсис же в романе выступает в качестве финального акта борьбы рода человеческого против своего злейшего врага – результатом часа ИКС является не просто воскрешение, но фундаментальное преображение всего мироздания: «раем стала не только Россия, но и вся планета целиком и люди на ней больше уже никогда не умирают [1, 48]». Таким образом, у Кима реализуется именно библейская модель, повествование романа утверждает торжество мифа о всеобщем Спасении через последние времена – гибель старого тленного мира, отягощенного злом, приводит к установлению подлинного, вечного Царства Божия, где исполняется обетование о победе над смертью.

В романе Проханова Апокалипсис, будучи рукотворным и политически ангажированным, тоже предстает как этап перехода в качественно-новое состояние бытия, однако носит не столько универсальный, а скорее национально-мессианский характер. Заговорщики, организовывающие взрывы, оправдывают свои действия высшей метафизической необходимостью. Их главарь Гречишников видит во взрыве домов микромодель исторического скачка, апокалиптического «последнего времени»: «Большая история совершается большими толчками. Двигается взрывами, социальными и динамитными. Мир каждый раз переход в свое новое качество через взрыв. Один "Большой взрыв" породил мироздание. Другой "Большой взрыв" его сметет. Посмотри, как тривиально доживает свои последние часы одряхлевший мир перед тем, как взорваться и перейти в свое новое качество, с новой землей и небом, с новым просветленным человечеством». Политический проект заговорщиков рядится в одеяния религиозного откровения: в результате взрыва дома как микро-Апокалипсиса Москва, по их замыслу, «перестает быть "третьим Римом" и становится наконец "Новым Иерусалимом"» [3, 425] – столицей обновленной, сакральной империи. Конкретный политический ставленник («Избранник») мифологизируется до фигуры мессии, призванного возглавить это новое тысячелетнее царство, что подтверждает его волшебное исчезновение из кабины самолета после того, как были убиты столь несправедливо ведущие его к власти заговорщики (примечательно, что тоже в ходе взрыва): «Остальные двое вошли в кабину. Она была безлюдна <...> Избранника не было. Только в кристаллическом стеклянном ромбе кабины слабо пылала прозрачная радуга. Рассыпалась на пучки летучих лучей. Гасла. Превращалась в синеву, в пустоту» [3, 474]. Таким образом, Проханов проецирует библейскую эсхатологическую схему на национально-политический контекст, где спасение мыслится не как общечеловеческое, а как национальное (за которым, возможно, уже последует и общемировое), достигаемое через восстановление имперского могущества при помощи мессианской фигуры нового политического лидера.

Представляется очевидным фундаментальное сходство мифопоэтических моделей Кима и Проханова при принципиальном различии масштаба их проекции. Оба автора

используют классическую апокалиптическую парадигму, предполагающую обязательное возрождение после катастрофы. Однако если Ким следует за ней буквально, предлагая универсальную модель преодоления смерти и обретения бессмертия для всего человечества в духе религиозно-философского утопизма, развиваемого в европейской культуре от трудов первых Отцов Церкви до философии русского космизма, то Проханов адаптирует ее для решения задач национального мифотворчества. Его Апокалипсис является инструментом не космического, а геополитического преобразования, ведущего не к Царству Божию, но к «Новому Иерусалиму» как символу возрожденной русской имперской государственности. Таким образом, оба романа, являясь яркими образцами постсоветского апокалиптического сознания, демонстрируют два пути преодоления исторической травмы: через уход в трансцендентную утопию (Ким) или через создание новой политической мифологии, оправдывающей рождение нового имперского порядка (Проханов).

В заключение следует констатировать, что романы «Онлирия» Кима и «Господин Гексоген» Проханова являются репрезентативными произведениями постсоветской эпохи и представляют собой два полюса художественного выражения апокалиптического мировосприятия, ставшего доминирующим модусом рефлексии о кризисе былых нарративов, к концу XX века со всей трагичностью явивших свою несостоятельность. Мировоззренческое различие между авторами – универсалистская, онтологическая модель Апокалипсиса как «Мировой Игры» божественных сил, ведущей к преодолению смерти и воскрешению всего человечества в метафизическом царстве Онлирии в романе Кима и во многом секуляризированная, политически ангажированная модель рукотворного конца, призванного через насилие возродить имперское могущество России как «Нового Иерусалима», – не отменяет глубинного родства обоих произведений на уровне поэтики. Оба писателя избирают тотальную мифологизацию как основной метод художественного осмысления кризиса, активно прибегая к библейской образности, архетипическим схемам и прямому апокалиптическому подтексту. Их романы представляют собой целостные мифопоэтические системы, в которых конкретно-исторические процессы проецируются на Вечность и осмысляются сквозь призму архетипических библейских символов и сюжетов, что позволяет рассматривать оба романа как художественные воплощения постсоветского апокалиптического дискурса.

1. Ким А.А. Онлирия: Роман. М., 2000.
2. Лейдерман Н.Л. XX век – эпоха переходного типа // Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 610–629.
3. Проханов А.А. Господин Гексоген. М., 2002.
4. Словарь библейских образов / под общ. ред. Лиланда Райкена, Джеймса Уилхойта, Тремпера Лонгмана III. СПб, 2005.
5. Смирнова А.И., Попова А.В. Мифопоэтика Анатолия Кима: роман «Отец-лес» // Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2008. № 7. С. 51–57.
6. Bethea David. The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. Princeton University Press, 1989.

КОМПАРАТИВИСТИКА / COMPARATIVE STUDIES

В.В. Каприелова
V.V. Kaprielova

СЕМАНТИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ И ОБРАЗОВАНИЕ ЛЕКСИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ В РУССКОМ И СЕРБСКОМ ЯЗЫКАХ⁹

SEMANTIC EVOLUTION AND FORMATION OF LEXICAL PARALLELS IN RUSSIAN AND SERBIAN LANGUAGES

Данная статья является одним из этапов изучения лексических параллелей в русском и сербском языках, генетически родственных слов, разошедшихся в своих значениях в разных языках. Один из источников лексических параллелей – это семантическая эволюция. Хотя мы не можем установить причины, по которым семантическая эволюция осуществлялась в одних, но не в других славянских лексемах, мы можем выявить другие ее характеристики. Так, можно определить смысловую дистанцию, разделяющую значения образовавшихся когнатов. Лексические параллели могут входить в разные семантические поля (ср. рус. хитрый и серб. хитар 'быстрый'), в одно семантическое поле, но быть значительно удаленными друг от друга (ср. рус. корысть и серб. корист 'польза'), входить в одну лексико-семантическую группу (ср. рус. речь и серб. реч 'слово'), быть практически тождественными в своем значении, отличаясь одним компонентом значения (ср. рус. коса и серб. коса 'волосы'), совпадать в значении, но иметь разный статус в лексической системе языка (ср. рус. око и серб. око). В ходе семантической эволюции лексемы переживают различные семантические изменения. К ним относятся метонимический перенос (ср. рус. гроб и серб. гроб 'могила'), специализация (ср. рус. глиста и серб. глиста 'червь') или генерализация значения (ср. рус. палец и серб. палац 'большой палец'), энантиосемия (ср. рус. вредный и серб. вредан 'ценный'), деинтенсификация значения для сербских лексем (ср. рус. лютый и серб. лут 'сердитый') и образование когипонимов (ср. рус. жаба и серб. жаба 'лягушка'). Наш анализ показывает, что сербский и русский языки одинаково активно участвуют в процессе семантической эволюции, и мы не можем говорить, что один из языков в большей степени склонен сохранять архаические значения лексем, чем другой язык.

⁹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, грант № 22-18-00586 «Построение типологии полисемии с применением частично-автоматизированной системы кросс-языковой идентификации семантических переходов».

Ключевые слова: лексические параллели, ложные друзья переводчика, семантический переход, семантическая эволюция, близкородственные языки, семантика.

This article deals with studying lexical parallels in Russian and Serbian. Lexical parallels are genetically related words that have diverged in their meanings in different languages. One of the sources for lexical parallels is semantic evolution. Although we cannot establish the reasons why semantic evolution happened in particular Slavic lexeme, we can identify other characteristics of it. Thus, it is possible to determine the semantic distance separating the meanings of the resulting cognates. Lexical parallels can belong to different semantic fields (cf. Russian хумрый and Serbian hitar 'fast'), belong to the same semantic field, but be significantly distant from each other (cf. Russian корысть and Serbian korist 'benefit'); belong to the same lexical-semantic group (cf. Russian печь and Serbian reč 'word'); be almost identical in their meaning but have different component in meaning (cf. Russian коса and Serbian kosa 'hair'), coincide in meaning, but have different status in the lexical system of the language (cf. Russian око and Serbian oko). In the course of semantic evolution, lexemes undergo various semantic changes. We can distinguish metonymic transfer (cf. Russian: гроб and Serbian grob 'grave'), specialization (cf. Russian глуста and Serbian glista 'worm') or generalization of meaning (cf. Russian палец and Serbian palac 'thumb'), enantiosemy (cf. Russian вредный and Serbian vredan 'valuable'), deintensification of meaning for Serbian lexemes (cf. Russian лютый and Serbian ljut 'angry'), and the formation of cohyponyms (cf. Russian жаба and Serbian žaba 'frog'). Our analysis shows that Serbian and Russian languages participate equally in the process of semantic evolution, and we cannot say that one of the languages is more inclined to preserve archaic meanings of lexemes than the other language.

Key words: semantic parallels, false friends of the translator, semantic shift, semantic evolution, closely related languages, semantics.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-66-3-53-60

Одним из актуальных направлений современных исследований в области семантики является лексическая типология. Для сопоставления единиц лексических систем разных языков в распоряжении современного ученого есть разные понятия: *семантический переход* («наличие некой концептуальной смежности между двумя языковыми значениями А и В, проявляющейся в том, что данные два значения совмещаются в пределах "одного слова в широком смысле"» [2, 33]), *колексификация* («способность двух значений быть выраженными одной лексемой в синхронии» [12, 171] и составляемые на основе ее описания семантические карты)¹⁰.

Мы будем использовать термин *семантический переход*, а потому остановимся подробнее на типах реализации перехода. К ним относятся полисемия (переход между значениями буквально одного слова), семантическая эволюция, морфологическая деривация, когнаты и заимствование [2, 33–34]. Причем семантическая эволюция может быть двух типов: «диахроническое семантическое развитие одного слова в пределах одного языка», например, утрата рус. *жена* значения 'женщина' (microevolution) и «диахроническое семантическое развитие от языка-предка к языку-потомку» (semantic evolution) [1, 407].

¹⁰ Отметим, что со временем интерес исследователей смещается в сторону изучения семантических изменений в диахронии, ср. введение понятия *диалексификация* (dialexification) – выражение одного значения набором когнатов [13, 66], на основе которого строится база EvoSem, а также исследования микронистории слов, например, [7].

В славистике для типологического описания результатов семантической эволюции может использоваться метод конструирования микрополей на базе одного опорного слова и понятие *семантической амплитуды*, введенное Н.И. Толстым. Под семантической амплитудой понимается расстояние между значениями («семемами»), выражающимися когнатами. В частности, Н.И. Толстой указывал на связь значений «'быстрый' – 'чистый' – 'хитрый'» [10, 57], а также на то, что «устанавливаемые таким образом смысловые связи членов поля могут быть достаточно древними и устойчивыми» [10, 56], при этом данные лингвогеографии позволяют допускать, что далекие друг от друга значения могли возникать «хронологически одновременно» [10, 67].

В связи с семантической эволюцией особый интерес представляет работа Т.А. Михайловой и М.А. Волконской [5], авторы которой, исследуя судьбу лексем, вытесненных из базовой лексики, представляют их классификацию. Такая лексема может «полностью «вымываться» из языка (группы языков)» [5, 370], не меняя своего значения, сохраняясь в дериватах или паронимах (ср. рус. *глаз* и *очки*, *очевидный*); терять статус базовой и переходить в разряд поэтизмов¹¹ (рус. *уста* и *очи*); терять статус базовой и частично модифицировать свою семантику. Последняя группа многообразна: 1) лексема может сохранять статус базовой, но менять значение, 2) утрачиваться, но сохранять основу в дериватах, 3) «вытесняться в область семантической периферии с сужением поля» [5, 374], ср. рус. *рыжий* при диал. *рудой*; 4) возможно «появление нового концепта-семантемы и соответствующей оппозиции: ср. рус. *путь* при базовом *дорога*» [5, 376] и 5) лексема может терять статус базовой, сохраняя основу при дополнительной деривации: ср. рус. *мужчина* при *муж*, серб. *мушкарац* 'мужчина' при *муж* 'супруг'.

Разными учеными процесс семантических изменений описывался с разных позиций (ср., например, [6]). Так, А. Мейе, отвечая на вопрос «Как слова меняют значение» [4], хотя и отмечает, что на приобретение новых значений влияют некоторые собственно языковые причины (изменение грамматического оформления слова, утрата связи между дериватом и словом, от которого он был образован и т.д.), но решающими выступают социальные факторы: «представляется, что основной принцип изменения значения заключен в существовании, в пределах среды носителей языка, социальных групп, то есть в факте, относящемся к социальной структуре» [4, 69]. А. Мейе говорил о «заимствованиях в пределах языка» [4, 63], т.е. между «специальным языком» (или языками) (социолектом) и «общим языком». При этом слово в социолекте (например, профессионализм), как правило, обладает более частным значением, в то время как слово из «общего языка» – более широким, именно этими характеристиками и обуславливается изменение значения при переходе из одного «языка» в другой.

С точки зрения типов преобразования значения слова, семантические переходы были довольно подробно описаны Петером Кохом (см. об этом также [3]). Прежде всего, П. Кох обращает внимание на то, что изменение значения может каузироваться не только говорящим, но и слушающим¹² (например, если говорящий использует слово в одном из конвенциональных значений в контексте, дающем почву для новой интерпретации); сам контекст также играет важную роль в семантическом переходе. П. Кох выделяет следующие типы изменения значения (*type of innovation meaning*): **генерализация** или **специализация** значения, переход между **когипонимами** (*co-hyponymous transfer*), **метонимия**, **метафора**, изменение значения, основанное на **контрасте** (ср. энантиосемия), **пейоративизация** или **мелиоризация** значения, а также **интенсификация** или **ослабление**

¹¹ Этот процесс в большой степени характерен для русских продолжений праславянских слов. Об этом см. дальше.

¹² Сам процесс изменения значения также будет протекать по-разному, в зависимости от того, кто является его инициатором, говорящий или слушающий. Так, если семантический переход каузирован слушающим, то он может иметь форму только специализации или метонимии [15, 57].

значения. Нужно сказать, большинство из приведенных типов семантических изменений сопровождают семантическую эволюцию в русском и сербском языках.

Наше исследование посвящено лексическим параллелям в русском и сербском языках, т.е. словам генетически родственным, но разошедшимся в своих значениях в разных языках. Очевидно, что довольно большой пласт лексических параллелей составляют когнаты – слова близкородственных языков, имеющие общего предка, но получившие разные значения в результате семантической эволюции.

О важности каталогизирования семантических переходов для конструирования этимологий говорил еще О.Н. Трубачев [11, 311–318], поэтому нам кажется обоснованным использование понятия семантического перехода для описания истории русско-сербских когнатов.

К сожалению, мы не можем установить причины, почему семантическая эволюция некоторого общеславянского слова прошла, например, в русском языке, но не осуществилась в сербском, но мы можем а) установить, насколько далеко разошлись значения двух когнатов (т.е. их смысловую дистанцию [1, 410], [9, 180–181]); б) выделить типы семантических изменений, сопровождающих семантическую эволюцию и в) выяснить, какой язык, сербский или русский, в большей степени склонен сохранять исконное значение праславянской лексемы.

Материалом нашей работы главным образом послужили лексические параллели, обнаруженные в первых 4 рубриках из готовящегося «Сравнительного словаря славянских языков» [8] (*Окружающий мир, Человек и родство, Животный мир, Тело человека и животного*), а также параллели, выявленные в результате собственных наблюдений.

1. Смысловая дистанция

Образовавшиеся в результате семантической эволюции когнаты в русском и сербском языках могут отстоять друг от друга на следующей дистанции.

1.а. Входят в разные семантические поля

Рус. *быстрый* и серб. *бистар* 'прозрачный', рус. *наглый* и серб. *нагао* 'стремительный', рус. *хитрый* и серб. *хитар* 'быстрый, проворный', рус. *стена* и серб. *стена* 'скала, утес, большой камень' [20, 1269], рус. *зной* и серб. *зној* 'пот', рус. *хранить* и серб. *хранити* 'кормить'.

1.б. Входят в одно семантическое поле, но значения достаточно удалены друг от друга

Рус. *корысть* и серб. *корист* 'польза' (см. ниже), рус. *вредный* и серб. *вредан* 'ценный, достойный', 'трудолюбивый', рус. *хвалить* и серб. *хвалити* 'благодарить', рус. *дружить* и серб. *дружити се* 'общаться'.

1.в. Входят в одну лексико-семантическую группу

Рус. *ревность* и серб. *ревност* 'усердие, старательность, прилежность' [20, 1147], рус. *образ* и серб. *образ* 'щека', рус. *берег* и серб. *брег* 'холм, возвышенность', 'вал, большая волна'; рус. *гроб* и серб. *гроб* 'могила', рус. *слово* и серб. *слово* 'буква', рус. *речь* и серб. *реч* 'слово', рус. *жаба* и серб. *жаба* 'лягушка'.

1.г. Объем значения лексем практически совпадает, но в одном языке шире

Рус. *палец* и серб. *палац* 'большой палец', рус. *глиста* и серб. *глиста* 'червь' (не только паразитический), рус. *коса* и серб. *коса* 'волосы', рус. *лютый* и серб. *љут* 'злой', рус. *корить* и серб. *корити* 'обвинять', рус. *лупить* и серб. *лупити* 'ударять', рус. *добыть* и серб. *добити* 'получить'.

Сюда также можно причислить случаи, когда у русской лексемы отсутствует одно из значений, входящее в семантическую структуру сербского слова: рус. *жена* и серб. *жена* 'жена' и 'женщина', рус. *труп* и серб. *труп* 'труп, мертвое тело' и 'туловище', 'ствол'; рус. *вепрь* 'дикая свинья, кабан' и серб. *вепар* 'кабан, боров', рус. *болото* и серб. *блато* 'болото' и 'грязь', рус. *гром* и серб. *гром* 'гром' и 'молния'.

1.д. Объем значения совпадает, но в русском языке слово не является основным способом выражения данного значения, чаще всего будучи устаревшим или поэтическим¹³

Рус. *око* и серб. *око*, рус. *лекарь* и серб. *лекар*, рус. *свет* (в значении 'мир'), рус. *перст* и серб. *прст*, рус. *уста* и серб. *уста*.

2. Типы семантических изменений

В ходе семантической эволюции славянских лексем происходили следующие изменения.

2.а. Метонимический перенос

Один из самых продуктивных типов образования сербско-русских когнатов. Метонимический перенос произошел, например, в рус. *гроб*. По данным словарей, ст.-сл. лексема *гробъ* имела значение 'могила'¹⁴ [22, т. 4, 13], [18, 178], а также 'склеп, гробница' [Там же], первое из которых фиксируется и для современного серб. *гроб*. В русской же лексеме произошел переход 'могила' → 'гроб', причем новое значение фиксируется уже в XVII веке [17, т. 4, 137].

Метонимический перенос осуществился и в серб. *слово*. Согласно [14, 563], праславянская лексема **slŏvo* имела значение 'слово', это же значение наряду с другими восстанавливается для ст.-сл. *слово* [18, 611–612]. Оно было известно и сербской лексеме [23, т. 15, 594], однако впоследствии для нее осуществился переход 'слово' → 'буква'. Подобная история восстанавливается и для серб. *реч*, которое когда-то обладало исконным значением 'способность говорить', 'беседа, речь' [23, т. 13, 959].

Метонимия лежит в основе эволюции серб. *гром* ('гром' и 'молния'). Ст.-сл. *громъ*, как и современная русская лексема, обладало семантикой 'гром' [18, 178]. Сербское же слово, согласно данным Этимологического словаря сербского языка, первоначально имело значение 'громкий звук' и относилось к грому, а не к молнии [21, 244], но затем для него произошел переход 'гром' → 'молния'.

Частным случаем метонимии являются отношения каузации, связывающие значения 'жара' и 'пот', между которыми произошел переход в серб. *зној*: семантика 'зной, жара' восстанавливается для ст.-сл. *знои* [18, 239], и она же фиксировалась у серб. *зној* [23, т. 23, 64].

2.б. Специализация или генерализация значения

Под специализацией значения мы понимаем ситуацию, когда значение одной лексемы отличается от другой лишь наличием дополнительного компонента. Так, и серб. *љуштити*, и рус. *лущить* имеют компонент значения 'снимать верхний слой с плодов', но в русской лексеме происходит специализация значения: снимается не любой верхний слой, а скорлупа, кожа [16, 508], шелуха. Генерализация же, напротив, характеризуется тем, что дополнительный дифференциальный признак нейтрализуется.

Генерализация значения произошла для рус. *палец*. Первоначально данная лексема, как и ее сербская параллель¹⁵, имела значение 'большой палец' [17, т. 14, 132], но затем для нее произошел переход 'большой палец' → 'палец'.

Хотя в [18] не фиксируется предок для рус. *глиста* и серб. *глиста*, мы можем предположить, что его значение было 'червь', так как именно такая семантика была характерна для русской лексемы еще в XVIII веке [17, т. 4, 33] и для современного сербского слова. Но уже в XVI веке рус. *глиста* начинает употребляться в значении 'глист,

¹³ Ср. «сохранение лексемы с утратой ей статуса базовой и переходом в область поэтизмов или возвышенной (или обсценной) лексики с сохранением исходной семантики» [5, 372].

¹⁴ Первоначально также 'вырытая яма' [22, т. 4, 13].

¹⁵ Сербское слово *палац* никогда не обозначало 'любой палец', а только 'большой палец' [23, т. 9, 580–581].

глиста' [Там же]. Таким образом, в русской лексеме происходит специализация значения 'червь' → 'паразитический червь'.

Интересно, что хотя русское слово *коса* устроено сложнее, чем его параллель серб. *коса* 'волосы, шерсть', именно оно сохраняет более старое значение [23, т. 5, 351], т.е. в серб. *коса* происходит генерализация значения 'заплетенные волосы' → 'волосы' (→ 'шерсть'). Такие же когнаты фиксируются в южно- и западнославянских языках: ср. болг. *коса* 'волосы (на голове у человека)', макед. *коса* 'волосы', ст.-чеш. *kosa* 'волосы на голове', ст.-польск. *kosa* 'коса (на голове)' и 'грива' [19, т. 11, 131].

2.в. Энантиосемия (с изменением оценки)

Рус. *корысть* и серб. *корист* восходят к прасл. **koristъ*, для которого восстанавливают значение 'добыча' [22, т. 6, 339], [18, 291]. Во многих языках (в том числе мак., болг., словен., чеш.) семантика данного слова претерпела развитие 'добыча' → 'польза' [19, т. 11, 71]. Этим же значением, наряду с 'приобретение, добыча', обладало и рус. *корысть* еще в XVI веке [17, т. 7, 353]; примерно с этого же времени для данной лексемы фиксируются употребления в значении 'выгода' (которое также известно в польском, чешском, славинском языках [19, т. 11, 71]). В русском языке данная лексема приобретает еще более специализированную семантику – 'стремление к личной выгоде, наживе' [16, 460]. Таким образом, с одной стороны, русское слово в большей степени конкретизирует свое значение, а с другой стороны, заложенная в нем оценка меняется с положительной на отрицательную.

Слово *вредъ* в русском языке изначально было связано с идеей болезни, а затем развило значение 'вред': в [17, т. 3, 103–104] для лексемы *вредъ* фиксируются значения 'нарыв, язва', 'болезнь (чаще всего с кожными симптомами)', 'повреждение, увечье', 'ущерб, убыток, вред', а для *вредный*, соответственно, значения 'больной, искалеченный, поврежденный', 'больной, калека' и 'причиняющий вред, вредный' [17, т. 3, 105]. В современном русском языке лексема *вредный* используется в еще одном значении: 'склонный поступать вопреки чьим-л. интересам, желаниям и т.п.; делающий что-л. наперекор кому-л.' [16, 157] (которому едва ли можно подобрать эквивалент в иностранном языке).

В сербском языке слово *вред* тоже обладало семантикой 'вред, урон', 'яд, гниль, гной' [23, т. 21, 491]. Согласно этимологическому словарю сербского языка, слово *вред* уже в старосербском претерпело семантическую эволюцию, в нем произошел переход 'недостойный' → 'ценный' [21, 170]. В результате образуется энантиосемическая пара рус. *вредный* ('не приносящий пользу') и серб. *вредан* 'ценный'.

2.г. Деинтенсификация значения

Ряд переходов связан с нейтрализацией компонента 'высокая степень признака' удивительным образом именно в сербской лексеме; в остальном объеме значения лексических параллелей практически совпадают.

Для ст.-слав. *лють* восстанавливается семантика 'яростный, жестокий, злой' [22, т. 7, 433], 'жестокий, лютый, страшный', 'сильный' [18, 318], которая практически в неизменном виде сохраняется у рус. *лютый* 'свирепый, кровожадный (о животных)' и 'жестокий, беспощадный (о человеке)'; ср. *лютый волк*, *лютый враг* [16, 511]. В то же время сербская лексема *љут* обозначает не постоянную характеристику субъекта, а временное и менее агрессивное состояние – 'злой, сердитый, разъяренный' [20, 663].

(1) *Pitao te par puta. Odbila si. On je lјut na tebe. Ne oprasta ti.*¹⁶ – *Он звал тебя замуж пару раз. Ты отказалась. Он зол на тебя. Он тебя не простит.*

Близко к ст.-сл. *корити* ('хулить, оскорблять' [18, 291]) и рус. *корить* 'упрекать, обвиняя в чем-либо, порицая за что-л., укорять', 'ставить кому-л. что-л. в вину;

¹⁶ Здесь и далее примеры приводятся из корпуса srWaC. Код доступа: https://www.clarin.si/noske/run.cgi/corp_info?corpname=srwac&struct_attr_stats=1&subcorpora=1

попрекать' [16, 457]. Сербское слово *корити*, помимо старого значения, имеет и более нейтральную семантику 'ругать, делать замечание':

(2) *Majka me je korila, tukla, vikala, otac je ćutao. – Мать меня ругала, била, кричала, отец молчал.*

Русское слово *лупить* толкуется как 'сильно бить, колотить, сечь' [16, 507]. Сербская лексема *лупити* тоже может обозначать интенсивное действие 'резко ударить, производя громкий звук', 'сильно ударить', но имеет и нейтральное значение 'ударить' (без признака 'сильно') [20, 658].

(3) *Video sam kako je nervozan zbog svog govora. Zato sam ga lupio po leđima i reka: "Hej, veliki čoveče, bićeš odličan". – Я видел, как он нервничал из-за своей речи. Поэтому я похлопал его по спине и сказал: «Эй, большой человек, все пройдет отлично».*

2.д. Образование когипонимов

И рус. *жаба*, и серб. *жаба* обозначают животных семейства земноводных, но если русское слово имеет значение 'жаба', то сербское – 'лягушка, виды лягушки' [23, т. 23, 214]. При этом старославянская лексема имела оба значения: 'лягушка', 'жаба' [18, 212]. Таким образом, и русская, и сербская лексема упростили свою семантическую структуру, сохранив лишь одно из значений.

Сербское слово *вепар* имеет значение 'дикий кабан, взрослый самец свиньи', в отличие от рус. *вепрь* 'дикая свинья, кабан', которая сохраняет старое значение [18, 112]. Серб. *вепар* первоначально также использовалось в значении 'дикий кабан', затем приобрело значение 'боров' [21, 131].

3. Сохранение исконного значения

В ходе нашего исследования удалось установить исходные значения для 31 лексической параллели; среди них оказалось 11 русских лексем с архаичной семантикой: *быстрый, образ, берег, вредный* (в значении 'приносящий вред'), *зной, слово, речь, вепрь, гром, коса, лютый*; и столько же сербских слов: *нагао, стена, ревност, труп, блато, хранити, хвалити, корист, гроб, палац, глиста*. Таким образом, русский и сербский языки в одинаковой степени склонны к семантической эволюции. Одновременно не сохраняют значения (или сохраняют лишь одно из значений) праславянской лексемы: рус. *хитрый* и серб. *хитар*, рус. *вредный* и серб. *вредан*, рус. и серб. *жаба*. В сербских словах *тачан, корити* и *лупити* сдвиг настолько незначительный, что вопрос об исконном значении кажется неактуальным.

Итак, семантическая эволюция, процесс одинаково активный в русском и сербском языках, сопровождающийся такими изменениями, как метонимический перенос, деинтенсификация, специализация или генерализация значения, энантиосемия и образование когипонимов. Важно, что семантическая эволюция приводит к возникновению лексических параллелей, имеющих различную смысловую дистанцию: от вхождения в разные семантические поля до практически идентичных объемов значений, различающихся лишь наличием одного дополнительного компонента.

1. Зализняк Анна А. Многозначность в языке и способы ее представления. М., 2006.

2. Зализняк Анна А. Семантический переход как объект типологии // Вопросы языкознания. № 2. 2013. С. 32–51.

3. Зализняк Анна А., Смирнитская А.А., P. Juvonen, M. Koptjevskaja-Tamm (eds.). The lexical typology of semantic shifts. Berlin: De Gruyter Mouton, 2016 // Вопросы языкознания. 2017. № 6. С. 122–130.

4. Мейе А. Как слова меняют значение (1906) // Понятия, идеи, конструкции: очерки сравнительной исторической семантики. М., 2019. С. 39–85.

5. Михайлова Т.А., Волконская М.А. Природа семантических сдвигов в области базовой лексики // Вопросы языкового родства. № 22, часть 3–4. 2024. С. 367–389.

6. Пауль Г. Принципы истории языка. М., 1960.

7. Рахилина Е.В., Рыжова Д.А. Славный корабль – омулевая бочка... К микро-истории семантических переходов // Труды института русского языка им. В.В. Виноградова. 2019. № 20. С. 241–256.
8. Саенко М.Н., Толстая С.М., Якушкина Е.И. Проект нового идеографического словаря славянских языков. (В печати).
9. Смирнитская А.А. Дравидийские термины родства с точки зрения типологии семантических переходов. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2022.
10. Толстой Н.И. Избранные труды. Т. I. Славянская лексикология и семасиология. М., 1997.
11. Трубачев О.Н. Труды по этимологии: Слово. История. Культура. Т. I. М., 2004.
12. François A. Semantic maps and the typology of colexification // Vanhove M. (ed.) *From Polysemy to semantic change. Towards a Typology of Lexical Semantic Associations*. 2008. P. 163–216.
13. François A., Dehouck M., Kalyan S., Pastor M., Kletz D. *EvoSem: A database of polysemous cognate sets* // 4th Workshop on Computational Approaches to Historical Language Change. 2023. P. 66–75.
14. Gluhak A. *Hrvatski etimološki rječnik*. Zagreb, 1993.
15. Koch P. Meaning change and semantic shifts // *The Lexical Typology of Semantic Shifts* / ed. by P. Juvonen, M. Kortjevskaja-Tamm. Berlin, Boston, 2016. Pp. 21–66.
16. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С.А. Кузнецова. СПб., 2000.
17. Словарь русского языка XI–XVII вв. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Редкол.: С.Г. Бархударов (отв. ред.) [и др.]. М., 1975.
18. Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков) / под ред. Р.М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. М., 1994.
19. Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд / Под ред. О.Н. Трубачева. М., 1974, вып. 1.
20. Речник српског језика. Београд, 2007.
21. Приручни етимолошки речник српског језика. Београд, 2023.
22. *Etymologický slovník jazyka staroslověnského*. Praha, 1989.
23. *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb, 1880–1976. D. 1–23.

Е.А. Сафрон
E. A. Safron

**РЕЦЕПЦИЯ «СТАРШЕЙ ЭДДЫ»
В РОМАНЕ М. ФРАЯ «МОЙ РАГНАРЁК»¹⁷**

**RECEPTION OF THE "POETIC EDDA"
IN M. FREI'S NOVEL "MY RAGNARÖK"**

В статье рассматриваются формы рецепции элементов «Старшей Эдды» на материале фэнтезийного романа Макса Фрая (псевдоним С. Мартынчик) «Мой Рагнарёк». Работа проведена с опорой на метод рецептивной эстетики, мифопоэтический метод, мотивный анализ. Показано, что роман характеризуется высокими уровнем жанрового синтеза, сочетая одновременно черты романа воспитания, эпического, героического и мифологического фэнтези. Устанавливается, что в «Моем Рагнарёке» действуют два протагониста: Макс – главный герой цикла повестей о городе Ехо, маг и трикстер, Один – глава языческого пантеона Скандинавии, которого покидают остальные боги из страха перед Концом мира. Сюжетная линия, свойственная роману воспитания, реализуется именно благодаря образу Макса, который в начале повествования соглашается участвовать в Рагнарёке, будучи уверенным, что у него нет достаточных компетенций, чтобы справиться с этой миссией, однако постепенно вспоминает забытые им магические умения и в финале смело бросается в бой с хтоническими чудовищами и уничтожает их. События, описанным в романе, свойственен максимальный эпический масштаб: от действий персонажей зависит судьба не только всех живущих людей, но и целой планеты. Делается вывод, что писательница совмещает элементы скандинавского мифа, содержащегося в «Старшей Эдде» и доминирующего в романе, с традицией античного и индейского мифов. Показано, что скандинавский эсхатологический миф в версии М. Фрая лишается трагизма, а антагонист, занимающий место Локи – предводителя армии мертвецов, превращается в протагониста и спасает мир от гибели. Выясняется, что финал романа уподобляется финалу фольклорной волшебной сказки, где герои побеждают смерть и всеобщую неродственность (что соответствует Философии общего дела Н.Ф. Федорова, постулировавшего идею преодоления мирового зла и воскрешения умерших). Результаты исследования могут быть применены в рамках курсов по современной отечественной литературе, по истории фантастики.

Ключевые слова: скандинавская мифология, «Старшая Эдда», эсхатологический, мифологическое эпическое фэнтези, постмодернистский.

¹⁷ «Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-01401, <https://rscf.ru/project/24-28-01401/>»

The article examines the reception forms of the "Poetic Edda" based on the fantasy novel by Max Frei (pseudonym S. Martynchik) "My Ragnarök". The work is based on the method of receptive aesthetics, the mythopoetic method and motive analysis. The author of the article shows that the novel is characterized by a high level of genre synthesis, combining simultaneously the features of the novel of education, epic, heroic and mythological fantasy. It is established that there are two protagonists in "My Ragnarök": Max is the main character of the story cycle about the Echo city, a magician and trickster, Odin – the head of the Scandinavian pagan pantheon, abandoned by other gods of fear of the End of the World. The storyline, typical for the bildungsroman, is realized precisely thanks to Max, who at the beginning of the story agrees to participate in Ragnarök, being sure that he does not have sufficient competence to cope with this mission, but gradually remembers the magical skills he has forgotten and in the finale boldly rushes into battle with the chthonic monsters and kills them. The events described in the novel are characterized by the maximum epic scale: not only all people fate, but also the entire planet depends on the actions of the main characters. It is concluded that the writer combines elements of the Scandinavian myth contained in the "Poetic Edda" (dominated in the novel), with the tradition of Greek and Aztec myths. The author shows that the Scandinavian eschatological myth in M. Frei's version is deprived of tragedy, and the antagonist, who takes the place of Loki as the leader of the army of the dead, turns into a protagonist and saves the whole world from destruction. It turns out that the ending of the novel is similar to the ending of a folklore fairy tale, where the heroes defeat death and universal unrelatedness (which corresponds to the Philosophy of the Common Cause by N. F. Fedorov, who postulated the idea of overcoming world evil and resurrecting of the dead). The results of the study can be applied in courses on modern Russian literature, on the history of fantasy.

Key words: Norse mythology, Elder Edda, eschatological, mythological epic fantasy, postmodern.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-66-3-61-67

В сознании современного общества, по мысли М. Элиаде, одновременно существуют две мировоззренческие концепции: «архаическая, архетипная, безысторическая» и «современная, которая претендует быть исторической» [17, 110]. Именно мифологическая концепция, открывающая «высшую содержательность и абсолютную точку отсчета в аксиологическом освоении мира» [3, 7], воспроизводится в фэнтези [11, 4] – жанре, в котором работает Светлана Юрьевна Мартынчик, пишущая под псевдонимом Макс Фрай и известная благодаря циклу об одноименном персонаже. Ее роман «Мой Рагнарёк»¹⁸ вышел в 1998 г. Жанр этого произведения в высшей степени синтетичен. Его можно определить как мифологическое фэнтези, сочетающее одновременно и черты эпического, и героического субжанров [2, 89] с элементами романа воспитания благодаря следующим признакам: художественный мир основан на мифологической традиции скандинавов (доминирующий компонент), греков, южноамериканских индейцев; рассказывает о событиях вселенского масштаба, повествование ведется от лица участников событий; содержание носит героический характер, протагонист проходит жизненный путь, с одной стороны, подобный пути персонажу рыцарского романа [15, 1239–1240] (что свойственно именно композиционной структуре фэнтезийного жанра [16, 108]), с другой стороны, получает учителей и покровителей, наделяющих его не просто новыми магическими

¹⁸ Несмотря на особую популярность творчества С. Мартынчик, на сегодняшний момент указанному роману посвящена только одна статья О.Ю. Осьмухиной и А.А. Князевой «Меннипейная традиция в романе Макса Фрая "Мой Рагнарёк"» [9].

способностями, но делегирующими его полномочиями культурного героя, борца с хтоническими чудовищами, от которого зависит судьба всего человечества.

Скандинавская мифологическая традиция прочитывается в романе уже на уровне названия. Согласно замечанию О.Ю. Осьмухиной и А.А. Князевой, заглавие «как часть заголовочно-финального комплекса должно маркировать семантическое ядро произведения, сделать сюжет достаточно предсказуемым, ускорить погруженность читателя-реципиента в событийный ряд» [9, 191]. Рагнарёк (Ragnarök, Ragnarøkkr) в переводе с др.-сканд. – «Судьба богов» – название эсхатологического мифа, рассказывающего о последней битве богов с хтоническими чудовищами, которая закончится гибелью мира с последующим его возрождением [10, 413–415]. С. Мартынчик добавляет к нему местоимение *мой*, что превращает события вселенского масштаба в предмет личного переживания главного героя – мягкого и неуверенного в себе Макса, вынужденного по настоянию Аллаха взять на себя функцию антагониста и возглавить армию оживших мертвецов, чтобы выступить против Одина и олимпийских богов. Писательница меняет и закреплённые за персонажами в мифе функции: Макс делает то, что, согласно прорицанию Вёльвы, должен был исполнить бог-трикстер Локи (его в романе также именуют Лодуром – его вторым именем, под которым в эддических песнях он участвует в оживлении первых людей [6, т. 2, 67]). Однако сам образ Локи соответствует сохранившимся представлениям об этой фигуре скандинавского пантеона: он хитер, обладает демоническим юмором (вручает Максиму живого огнедышащего дракона, проткнутого палочкой, внешне напоминающего леденец), уходит от ответственности, с радостью передавая Максиму свое место во главе армии мертвецов.

Макс обладает 666 жизнями, следовательно, не может совершить подвиг, т.к. не боится умереть. Писательнице важно подчеркнуть, что ее протагонист – носитель постоянной удачи, и в этом отношении его жизненный путь полностью соответствует традиционному для скандинавов представлению о носителе счастливой судьбы, который описывает в своих научных наблюдениях медиевист А.Я. Гуревич: «Боюсь, что твое везенье осилит мое невезенье»; «Трудно сражаться против удачи конунга» [4]. Герой преумножает свою удачу и выполняет предначертанное – возглавляет армию мертвецов. При этом он, опять же, идет вслед за героями-индивидуалистами скандинавских саг: он заключает договор с богами на взаимовыгодных условиях, но в то же время понимает, что соглашение может быть и расторгнуто [4], т.к. существует сила фатума – гораздо более сильная, чем боги. Макс же убежден, что он сам и является антропоморфизацией фатума, поэтому, с одной стороны, выполняет предначертанное, но, с другой стороны, пытается поступать «вопреки предсказаниям этой твоей кошмарной старухи [Вёльвы]» [14, 303].

Второй протагонист романа – глава скандинавского языческого пантеона – Один, ставится писательницей в крайне невыгодное положение: он остается без поддержки своих собратьев и находит единственное дружеское утешение в лице греческой богини Афины.

Несмотря на то, что писательница играет с разными мифологиями, причудливо их смешивая, в отдельных ситуациях она строго придерживается аутентичной традиции. В частности, это касается ономастики. Так, Афина называет Одина Йггом – одним из многочисленных имен Одина (Ygg – с древнеисландского – «ужасный, тревожный» [18]), Вотаном (имя, по мысли Ж. Дюмезиля, связано с германским *Wōda-, которое можно перевести как ум, поэзия, вдохновение [6, 143]), Видуром (Это имя фигурирует в «Речи Гримнира» [12, 92]).

Авторский Один, как и скандинавский, известный как бог повешенных [20, 136], подчеркивает свой особый шаманский статус: «Чтобы попасть в мир мертвых, нужно умереть самому. Я многократно ходил этим путем и всякий раз возвращался» [14, 95].

Особую роль при определении грядущей судьбы в жизни Одина, как и в жизни древних скандинавов, играет ритуал гадания на рунах. Тем не менее, даже такой священный для скандинавов ритуал подвергается постмодернистской десакрализации и травистированию: в качестве материала для рун Один использует абрикосовые косточки.

Писательница создает тонкий психологический портрет бога, который все больше и больше чувствует в себе проявление человеческой слабости: «Теперь я смиренно обращался к ним за советом и, чего греха таить, за подмогой» [14, 76]. Если в первый раз он использует гадание на одной руне, характеризующей конкретную ситуацию настоящего момента, то в следующий раз, когда уже знает о собирающейся в поход армии противника, он прибегает к гаданию на трех рунах, открывающих проблему во всех временных проекциях. Примечательно, что третья руна, «Вейрд, некстати напоминала мне, что *будущее больше не в моей власти – даже мое собственное будущее*» [14, 155]. В финале, уже после Битвы Богов, Один обнаруживает, что все гадальные косточки пусты, т.е. «руны стали одной единственной руной Вейрд <...>. Прочие руны рассказывают о жизни и смерти, и лишь руна Вейрд говорит о том, что остается по другую сторону. Она требует полного доверия к непостижимому» [14, 418].

Один также прибегает и к защитной рунической магии: его руна Эйваз, начертанная на теле, делает неуязвимыми ее носителей для убийц из числа индейских богов.

В романе встречаются однократные хейти и кеннинг – традиционные формы скандинавского поэтического стиля, где первая представляет собой сложную метафору, а вторая – сочетание двух существительных, образующих иносказание, в котором корневым является именно второе из них [1, 352]: «Твои друзья – величайшие из асов грома сечи, Отец Богов» [14, 94]. В приведенной цитате Отец Богов – кеннинг Одина. С одной стороны, можно предположить, что писательница первоначально задумывала наделить всех персонажей, заимствованных из скандинавской мифологии, подобной речевой фигурой, но ориентация на массового читателя заставила ее отказаться от этого. С другой стороны, П. Халлберг настаивал на том, что в «Прорицании Вёльвы» кеннинги являются важным инструментом «углубления эсхатологической темы» (пер. мой – Е.С.) [19, 63]. Текст же Мартыничик не только является вторичным по отношению к песням «Старшей Эдды», но и принципиально делает ставку на создание антиэсхатологического сюжета в духе современной постмодернистской метапрозы. (В пользу того, что «Мой Рагнарёк» содержит элементы метапрозы, красноречиво говорит тот факт, что Макс признается и Афине, и Одину, что в детстве читал мифы Древней Греции и «Старшую Эдду». Кроме того, герой встречает исландского скальда Снорри Стурлусона – автора «Младшей Эдды», и даже учит его тому, что настоящий художник слова должен писать, идя вслед за душевным порывом, а не для удовлетворения нужд читателей).

Как отмечает М.К. Росс, в «Старшей Эдде» человеческие персонажи уводятся на периферию, и вся их жизнедеятельность подчинена воле сверхъестественных существ [21]. Аналогичную расстановку сил использует и Мартыничик, однако делает это с позиции особого, сверхъестественного гуманизма: ожившие мертвецы из числа людей, сопровождающие Макса, Одиссей, служащий Афине, только выполняют приказы богов, но именно благодаря богам они получают и сверхъестественные умения: Одиссей учится бесконечно избегать смерти, а солдаты Макса учатся у него исполнять любые собственные, даже самые невероятные желания.

Писательница выстраивает художественную систему, традиционную для индоевропейского эсхатологического мифа: «История мира направлена к разрушению, за которым следует возрождение, и <...> два поколения богов (до и после кризиса), контрастируют друг с другом: с одной стороны, борьба против антибогов – великанов и чудовищ, но при этом незначительность характеров, слабость идеалов; с другой стороны, космический мир, чистота, добродетель» [6, 138]. Так, к финалу романа выясняется, что настоящими врагами являются не Один с олимпийцами, а гигантский морской змей Йормунганд. Таким образом, именно хтоническое чудовище, символизирующее хаос и полное забвение, является главной угрозой для существующего космоса.

Подвергая рецепции скандинавский эсхатологический миф, Мартыничик лишает его трагического пафоса: в «Эдде» даже боги знают, что их существование конечно, однако их жизненный путь определен базовой для северного мировоззрения концепцией,

закрывающейся в необходимости «выращивать судьбу», т.е. не пассивно подчиняться обстоятельствам, а совершать активные действия.

Трагизм грядущей судьбы и смех в «Эдде» предстают в неразрывном единстве, и этот же подход использует писательница: Макс постоянно шутит по поводу того, что он вынужден вести за собой оживших мертвецов, а также по поводу факта своих многочисленных смертей. А.Я. Гуревич видит в этом смехе «веселый страх», одновременно приближающий героя к богам и создающий рубеж, «отделяющий сакральное от мирского» [5, 90]. Более того, сам Один называет Макса «безумным скальдом, возглавившем армию мертвецов» [14, 302], подчеркивая тем самым полное отсутствие логики в поступках протагониста.

Немаловажным также является тот факт, что Макс является сквозным персонажем почти всех произведений М. Фрая, поэтому его фигура образует бесконечный постмодернистский гипертекст, где идея любого финала, а не только трагического, полностью нивелируется.

Согласно А.Я. Гуревичу, «Старшая Эдда» демонстрирует совершенно особое отношение к смерти: «Смерть фигурирует в героической поэзии германцев не как некое меланхолическое *memento mori*, напоминание о бренности мира <...>. Смерть – момент, когда герой переходит в мир славы. <...> Слава – главная ценность в героической этике» [5, 27]. Примечательно, что именно с момента первой смерти Макс получает свои волшебные атрибуты и начинает героический путь, который в финале должен привести его к спасению всего мира.

В армии Макса оказываются и все представители Третьего Рейха, а местом Последней битвы становится не Вигрид, а Карлсхорст – юго-восточная окраина Берлина. «Надо сказать какую-нибудь воодушевляющую речь Герингу и его коллегам. Насколько я понимаю, у них есть дурная привычка проигрывать битву за Берлин» [14, 419]. Несомненно, перед нами альтернативная версия истории XX века, переписанная с позиции гуманизма: во время Рагнарёка воины фашистской армии должны выступить на стороне добра и спасти человечество от вымирания.

Писательница интерпретирует эддические мифологемы метафорически: Нагльфар – корабль Локи, созданный из ногтей мертвецов, в романе оказывается сотканным из человеческих воспоминаний, Мировой Змей оказывается аналогом черной дыры, открывающим проход в другой мир, и в этой связи Мартыничик строит свою фантастическую реальность с опорой на концепцию Мультивселенной, но в то же время сюжет поединка с Мировым Змеем может быть рассмотрен и как инициационный: проглатываемый чудовищем герой на выходе из тела монстра получает новый статус, который ранее ему просто не был доступен.

Автор создает эклектичное религиозное смысловое поле, где языческий пантеизм переплетается с религиозным монотеизмом, а скандинавское языческое мировоззрение смешивается с исламскими, христианскими, ацтекскими, античными верованиями и представлениями об устройстве вселенной.

Макс и Афина, влюбленные друг в друга и вступающие в интимную связь в темном лесу перед самым Рагнарёком, функционально соответствуют Лив и Ливтрасир – паре людей, переживших Битву Богов и ставших прародителями новых поколений:

Спрячется Лив
и Ливтрасир с нею
в роще Ходдмимир;
будут питаться
росой по утрам
и людей породят («Речи Вафтруднира») [12, 79].

Примечательно, что свидание происходит именно в лесном массиве, что, с одной стороны, отсылает нас к мифологеме Мирового Древа и, с другой стороны, заставляет вспомнить о первых людях – Аске и Эмбле, сделанных из стволов деревьев. Таким образом, союз мужчины и женщины соответствует встрече земли и семени, обещающей плодородие, новую жизнь и восстановление мировой гармонии.

Макс сражается с Фенриром вместо Одина: мотив битвы решен в духе общеиндоевропейской мифологической традиции (Так, по свидетельству Э.Б. Тайлора, в мифологии исландцев, китайцев, южноамериканских индейцев, индусов зажженный факел, лучина, уголь использовались для отпугивания злых духов даже в дневное время [13, 362]), где Фенрир предстает как демоническое существо, символизирующее мрак, а Макс превращается в огонь – источник света.

Таким образом, герои романа должны сразиться не просто с силами хаоса, воплощенного в Мировом Змее, но самой смертью, «с этой тварью, которая собирается проглотить нас. Всех, без разбора, богов и людей, живых и мертвых...» [14, 384]. Главным оружием в этой битве становится дружеская любовь (Макс признается, что испытывает это чувство по отношению к Одину и Афине) и гуманизм.

Именно стремление поддержать друг друга в трудную минуту помогает героям противостоять общему врагу, что позволяет говорить о том, что основной конфликт романа писательница решает в духе финала фольклорной волшебной сказки, которая, по мысли Е.М. Неёлова, соответствует философской теории Н. Федорова, когда всякая неродственность преодолевается и мир предстает в виде единой дружной семьи [8].

1. Абрамова М.А. Кеннинг // *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / Гл. ред. А.Н. Николюкин. М., 2001. Стб. 352.
2. Афанасьева Е.А. Жанр фэнтези: проблема классификации // *Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема): сб. материалов Международной научной конференции 29–31 марта 2007 г. Самара, 2009*. С. 86–93.
3. Большаков В. П. Миф и литература в работах М. Элиаде (*Предисловие переводчика*) // *Элиаде М. Ностальгия по истокам*. М., 2006. С. 3–9.
4. Гуревич А.Я. Дialeктика судьбы у германцев и древних скандинавов. URL: <https://norroen.info/articles/gurevich/dialectics.html> (дата обращения: 09.07.2025).
5. Гуревич А. Я. «Эдда» и сага. М., 1979.
6. Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев М., 1986.
7. Мелетинский Е. М. Локи // *Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев*. М., 1997. Т. 2. С. 67–69.
8. Неёлов Е.М. «Философия общего дела» Н.Ф. Федорова и научная фантастика. URL: https://www.fandom.ru/convent/58/efremov_1988_t18.htm (дата обращения: 09.07.2025).
9. Осмухина О.Ю., Князева А.А. Мендипейная традиция в романе Макса Фрая «Мой Рагнарёк» // *Филология и культура. Philology and culture*. 2019. № 1 (55). С. 190–195.
10. Петрухин В.Я. Гибель богов. Прорицание провидицы. «Добро и зло» в мире языческой мифологии // *Мифы древней Скандинавии*. М., 2002. С. 413–420.
11. Сафрон Е.А. Фольклорно-мифологические компоненты «славянской» и «скандинавской» фэнтези. Петрозаводск, 2013.
12. Старшая Эдда: Эпос. СПб., 2001.
13. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1989.
14. Фрай М. Мой Рагнарёк. М., 2018.
15. Хализев В.Е. Эпос // *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / Гл. ред. А.Н. Николюкин. М., 2001. Стб. 1239–1240.
16. Хоруженко Т.И. Путь фэнтези: от жанра к метажанру // *Вестник Сургутского государственного педагогического университета*. 2014. № 5 (32). С. 107–111.
17. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. М., 2000.
18. Geir T. Zoëga Yggir // *A Concise Dictionary of Old Icelandic*. URL: <https://norroen.info/dct/zoega/y.html> (accessed: 24.06.2025).

19. Hallberg P. 'Elements of Imagery in the Poetic Edda', in *Edda. A Collection of Essays*, edited by Robert J. Glendinning and Haraldur Bessason, Winnipeg, Can., 1983. Pp. 47–85.
20. Jonsson F. *Den norsk-islandske skjaldedigtning*. Kobenhavn, 1912.
21. Ross M.C. Two of Þórr's Great Fights according to *Hymiskviða*, *Leeds Studies in English*, No. 20, 1989, Pp. 7–27. URL: https://web.archive.org/web/20190428023010/http://tango.bol.ucla.edu/nord_myth/gods_giants-readings.pdf (accessed: 23.06.2025).

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ / CULTURAL LINGUISTICS

Ю.Д. Егоркина
Yu.D. Egorkina

ВЕРБАЛЬНЫЙ ОБЕРЕГ КАК МЕХАНИЗМ КОДИРОВАНИЯ САКРАЛЬНОГО СМЫСЛА В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

VERBAL AMULET AS A MECHANISM FOR CODING SACRED MEANING IN TRADITIONAL CULTURE

Статья посвящена исследованию вербальных оберегов как лингвокультурного феномена, выполняющего функцию кодирования традиционных представлений в русской народной традиции. Актуальность работы определяется необходимостью изучения механизмов сохранения архаичных смыслов через устойчивые речевые формулы, которые выступают важным элементом передачи культурного кода. Цель исследования заключается в выявлении способов кодирования сакрального знания в структуре обережных текстов, а также в определении их роли в формировании и сохранении традиционной картины мира. В качестве материала использованы тексты заговоров, апотропеических высказываний и обрядовых формул. Методологическую основу исследования составляет функционально-семиотический подход, позволяющий рассматривать вербальные обереги как сложные знаковые системы, интегрирующие языковые, ритуальные и символические компоненты. В результате анализа выделены четыре ключевых механизма кодирования смыслов: архетипизация лексики, при которой слова приобретают мифопоэтическую значимость; стереотипизация формы, обеспечивающая устойчивость речевых конструкций; символизация концептов, связывающая текст с мифологическими и космологическими моделями; перформативность высказывания, превращающая речь в сакральное действие. Установлено, что обережные тексты актуализируют фундаментальные бинарные оппозиции (добро/зло, свое/чужое, сакральное/профанное) через устойчивые лексико-синтаксические паттерны, что отражает глубинные структуры традиционного мировоззрения. Особое внимание уделяется роли ритуального контекста, который усиливает сакральную силу оберегов и обеспечивает их эффективность. Полученные данные существенно расширяют и углубляют современное научное понимание ключевой роли и функционального значения вербальных оберегов в традиционной культуре, которые выступают не только как защитные формулы, но и как важнейшие мнемонические инструменты трансляции, сохранения и актуализации глубинных пластов культурной памяти. Результаты исследования могут быть применены в дальнейших работах по фольклористике, лингвокультурологии

и антропологии, также в изучении механизмов сохранения архаических элементов в современном языковом сознании. В перспективе возможно проведение сопоставительного анализа вербальных оберегов в различных этнокультурных традициях, что позволит выявить их универсальные особенности.

Ключевые слова: вербальный оберег, культурное знание, лингвокультурология, перформативность, апотропеическая функция.

The article is devoted to the study of verbal charms as a linguistic and cultural phenomenon that performs the function of encoding traditional representations in the Russian folk tradition. The relevance of the work is determined by the need to study the mechanisms of preserving archaic meanings through stable speech formulas, which are an important element in the transmission of the cultural code. The purpose of the study is to identify ways of encoding sacred knowledge in the structure of coastal texts, as well as to determine their role in shaping and preserving the traditional worldview. The texts of conspiracies, apotropaic statements and ritual formulas are used as the material. The methodological basis of the research is the functional-semiotic approach, which allows us to consider verbal charms as complex symbolic systems integrating linguistic, ritual and symbolic components. As a result of the analysis, four key mechanisms of encoding meanings are identified: archetypization of vocabulary, in which words acquire mythopoeic significance; stereotypization of form, which ensures the stability of speech structures; symbolization of concepts, linking the text with mythological and cosmological models.; the performativity of utterance, which turns speech into a sacred act. It is established that protective texts actualize fundamental binary oppositions (good/evil, one's own/another's, sacred/profane) through stable lexical and syntactic patterns, which reflects the deep structures of the traditional worldview. Special attention is paid to the role of the ritual context, which enhances the sacred power of amulets and ensures their effectiveness. The data obtained significantly expand and deepen the modern scientific understanding of the key role and functional significance of verbal charms in traditional culture, which act not only as protective formulas, but also as the most important mnemonic tools for translating, preserving and updating deep layers of cultural memory. The results of the research can be applied in further works on folklore studies, linguoculturology and anthropology, as well as in the study of the mechanisms of preservation of archaic elements in the modern linguistic consciousness. In the future, it is possible to conduct a comparative analysis of verbal charms in various ethnocultural traditions, which will reveal their universal features.

Key words: verbal amulet, cultural knowledge, linguacultural studies, performativity, apotropaic function.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-66-3-68-75

Современные исследования все более подчеркивают роль языка как ключевого механизма хранения и трансляции культуры. Как справедливо отмечает Т.Ю. Сазонова, «нерасторжимая связь языка и культуры является общепризнанной, тем не менее исследование природы этой связи и ее влияния на сохранение и передачу культурных значений с одной стороны и культурных ценностей с другой остается актуальной» [7, 78].

Особое место в системе языковых средств хранения и передачи культурного знания занимают вербальные обереги – устойчивые речевые формулы, обладающие защитным потенциалом и насыщенные мифопоэтическими, религиозными и символическими смыслами. Эти тексты функционируют в пограничных, уязвимых или сакрализованных ситуациях, сопровождая обряды, ритуалы, трудовую и повседневную практику. Слово

в этом контексте утрачивает нейтральную коммуникативную функцию и превращается в акт действия, направленного на защиту, изгнание опасности, благословение или стабилизацию мира.

Понимание сущности оберега в научной литературе далеко не однозначно. Как отмечает Е.Е. Левкиевская, термин «оберег» может интерпретироваться по-разному в зависимости от исследовательского подхода. В ряде работ он определяется как малый фольклорный жанр – краткие вербальные формулы, направленные на защиту от зла и сглаза («*тьфу, тьфу, чтобы не сглазить*», «*соль тебе в очи, головня в зубы*») [3, 7]. Однако жанровый подход, сосредоточенный на формальных признаках, исключает из рассмотрения множество текстов, обладающих сходной функцией, но относящихся к иным жанровым системам. Как показывает северорусская традиция, слово «оберег» не ограничено конкретным жанровым типом: оно может обозначать как заговор, так и наговоренный предмет, растение, вещество или изображение.

Более продуктивным оказывается функциональный подход, согласно которому оберег – это не столько жанровая, сколько функциональная единица, наделенная способностью предотвращать потенциальную опасность. В таком понимании к оберегам могут быть отнесены любые тексты и действия, обладающие охранительным эффектом. Тем не менее, чрезмерное расширение понятия на основе одной лишь функции делает его трудно операционализируемым. В качестве ограничителя здесь выступает семантический подход, фокусирующийся на наличии апотропеических мотивов и образов. Как подчеркивает Е.Е. Левкиевская, собственно обереговыми могут считаться те тексты, в которых апотропеическая функция поддерживается и определяется соответствующей семантикой [3, 9]. Таким образом, оберег следует рассматривать как феномен, возникающий на пересечении функционального и семантического аспектов.

С учетом вышесказанного, вербальный оберег в традиционной культуре предстает не просто как элемент фольклора или магической практики, а как форма репрезентации и кодирования культурного знания.

Вербальные обереги представляют собой формы традиционного типа мировосприятия, в котором слово обладает магической силой, а речь – перформативным потенциалом. С.А. Мироненко отмечает, что «перформативные высказывания сами влекут за собой действия, которые они называют, и могут удаваться или не удаваться, т.е. быть успешными или неуспешными» [5, 27]. Высказывание С.А. Мироненко подчеркивает ключевую характеристику традиционного типа мировосприятия, в котором слово рассматривается как действенная сила. В этом контексте вербальный оберег функционирует как перформатив: его эффективность зависит не столько от логического содержания, сколько от самой речевой формы, способной вызывать изменения в действительности. Мы приходим к выводу, что обереговые формулы являются примером языковых актов, в которых слово и действие неразделимы. Данные речевые конструкции не только транслируют архаические представления о мире и человеке, но и кодируют устойчивые культурные знания: о сакральных границах, добрых и злых силах, нормах поведения, допустимом и запретном. Именно поэтому вербальный оберег может быть рассмотрен как особый механизм кодирования, фиксации и трансляции ценностно-нормативного содержания культуры. Как подчеркивает Г.В. Токарев, «такие единицы языка позволяют проследить специфику лингвокультурной прагматики, определить базовые культурные значения и представить особенности национального менталитета» [9, 7]. Исследование вербального оберега с этой позиции раскрывает его как текст культурной значимости.

Вербальный оберег представляет собой особый тип устойчивой речевой единицы, возникшей и функционирующей в рамках традиционного (в первую очередь – фольклорного и обрядового) дискурса. Он является формой языковой репрезентации культурного знания, включающего в себя коллективные представления о добре и зле, сакральном и профанном, дозволенном и запретном, норме и отклонении. Языковой оберег

не просто отражает эти представления – он активизирует их, производит их в слове, делая речь действием.

Культурологически и семиотически обереговая формула – это символическое высказывание, насыщенное кодами архаического сознания. Она актуализирует систему традиционных символов (Бог, ангел, нечистая сила, болезнь, огонь, крест), мифологических сюжетов (борьба, изгнание, защита), архетипических действий (благословение, охрана, изгнание, «закрытие» пространства), а также стереотипных речевых структур, устойчивых к изменениям и сохраняющих форму на протяжении поколений.

С лингвокультурологической точки зрения вербальный оберег может быть отнесен к особой разновидности языковых знаков, в которых зафиксированы:

- нормативные поведенческие сценарии (например, как следует защищать ребенка от сглаза – «не сглазь, тьфу-тьфу», «спаси и сохрани»),
- ценностные установки (вера в защиту свыше, сакральную силу слова),
- ритуальные действия, реализуемые посредством речи.

Важнейшей особенностью вербального оберега как формы культурного знания является его перформативная природа. Такое высказывание не описывает, а производит действие. Оно не информирует о защите, а защищает, не говорит о границе между добром и злом, а очерчивает ее. В этом контексте полезно обратиться к классической типологии речевых актов, согласно которой языковое высказывание включает три уровня: локутивный акт (акт произнесения и смысловой передачи), иллокутивный акт (намерение и модальность речи – просьба, запрет, защита), и перлокутивный акт, который ориентирован на психологическое или поведенческое воздействие на адресата. В структуре вербального оберега доминируют иллокутивная сила и перлокутивный эффект, поскольку оберег не просто сообщает, но производит сакральное действие, влияя на ход событий, эмоциональное состояние и структуру мира [2, 49]. Оберег в этом контексте не просто коммуникативно воздействует на адресата, но и символически «вмешивается» в структуру мира, трансформируя его в соответствии с желаемым результатом – будь то защита, очищение, изгнание или благословение. В.И. Жельвис, опираясь на концепцию сакрального, разработанную В.И. Забияко, подчеркивает: «Сакральные сущности воспринимаются сознанием как принципиально отличные от обыденной реальности и исключительно ценные. Это реальность высшего, непостижимого уровня, обладающая магическим могуществом. Она внушает священный ужас, отчего объявляется неприкасаемой и табуируется. Сакральные сущности подлежат почитанию и всевозможной защите» [1, 104].

Мы считаем, что оберег выступает как не просто речевая формула, а прикосновение к сакральному тексту, подчиненному иным законам действия, восприятия и хранения. Именно поэтому он требует строгого соблюдения формы, контекста произнесения и ритуальной точности, а отклонение от нормы воспринимается как нарушение сакрального порядка.

Стоит обратить внимание, на концепцию ключевых слов, связывающих язык и культуру через устойчивые ценностные и символические компоненты. Как отмечает Н.Ю. Рябова, опираясь на идеи А. Вежбицкой, «Ключевые слова представляют собой слова, особенно важные и показательные для определенной национальной или этнокультуры» [6, 202]. С этой точки зрения, многие лексемы, типичные для обереговой речи (*беречь, зло, глаз, сила, чистый, святой, ограда*), могут рассматриваться как культурно значимые репрезентанты мировоззренческих ориентиров, глубоко укорененных в русской языковой картине мира. Именно такие слова структурируют сакральное пространство оберега, выражают границы между добром и злом, своим и чужим, опасным и охраняемым. Их частотность, устойчивость и культурная нагруженность делают их неотъемлемыми элементами лингвокультурного кода, активирующего коллективную память и ритуальное поведение.

Вербальные обереги представляют собой особую форму репрезентации сакрального и нормативного знания, структурированного в традиционном коллективном сознании. Это знание не передается напрямую, а кодируется с помощью устойчивых речевых формул, символических образов, аллюзий, ритуальных текстов и грамматико-стилистических средств. Механизмы кодирования позволяют оберегам выполнять функции не только защиты и воздействия, но и фиксации и передачи коллективной памяти, обеспечивая преемственность культурной традиции. Рассмотрим ключевые способы такого кодирования.

Первый и фундаментальный механизм – лексическая архетипизация, при которой отдельные слова выступают не просто как обозначения, но как хранилища мифопоэтического смысла. Обереги строятся на основе слов, в которых закреплены культурно значимые образы – *охраны, изгнания, силы, границы, света, высшей воли*. Так, в заговоре от злых людей говорится: «...они ставят вокруг имярека железный тын; Богородица замыкает тын золотыми ключами...» [10, 143]. Здесь такие лексемы, как *тын, ключ, Богородица*, несут в себе не только описательные значения, но и целые культурные концепты: сакрализованное ограждение, высшая защита, замыкание пространства от внешней угрозы. Подобные слова функционируют как знаки второго порядка (по Р. Барту), в которых содержится сжатый объем традиционного знания о взаимодействии человека с миром и невидимыми силами.

Если архетипизация закрепляет в лексемах сакральное содержание, то следующий механизм – стереотипизация формы – обеспечивает устойчивость и воспроизводимость этих структур в культуре. Обереги передаются в фиксированном виде, часто в ритмически или риторически отлаженных формулах, сопровождающихся ритуальными действиями. Примером может служить заговор от сглаза: «...от млада месяца, от буйна ветра, от лиха человека, от его думы и смыслу...» [10, 97]. Повторяющаяся структура («от... от... от...») не только усиливает заклинательный ритм, но и моделирует структуру угрозы, обозначая ее многослойность. Стереотипная формула работает как культурный шаблон: независимо от конкретного содержания, она активизирует защитное действие, закодированное в самой форме.

Третий важный механизм – символизация, то есть использование устойчивых образов, восходящих к мифологическим и космологическим моделям мира. Через символы кодируется не только защита, но и *структура мироздания, и позиция человека в нем*. Так, в заговоре на победу в борьбе используется выражение: «Стоит дуб, у того дуба три кузницы, три тынины железныя от земли до небеси...» [10, 430]. Здесь *дуб* – космическое древо, *три кузницы* – образы преобразования и силы, *три тыны* – вертикальная сакральная защита. Все элементы заговора выступают как культурные знаки, кодирующие знание о границах между мирами, сакральных сферах и механизмах охраны. Такие тексты не просто защищают – они обозначают модель упорядоченного мира, где каждое понятие имеет свое место и функцию.

Особое место в системе символов традиционной культуры занимает *дождь* как образ, насыщенный мифопоэтическими смыслами. В народных представлениях он символизирует плодородие, слезы, очищение и сакрализованную силу воды. Его вызывание с помощью речевых практик, обращенных к умершим, отражает архаическую веру в связь между мирами и в действенную силу слова. Так, в Черниговской губернии во время засухи звали утопленника по имени: «Петр, дайте нам дождя», а в Мозырском районе *голосили*: «Макарко утопился... разлей слезы по святой земле!» [8, 106]. Несмотря на то, что подобные обращения не соответствуют жанровому определению оберега, они выполняют сходную *апотропеическую функцию*: направлены на устранение угрозы (засухи, неурожая), стабилизируют природный порядок и обеспечивают защиту общины. Эти речевые акты перформативны: слово не описывает желаемое, а инициирует сакральное вмешательство. Дождь осмысливается как результат действия умершего, а обращение – как магико-речевое вмешательство.

Завершающим, но, пожалуй, самым действенным механизмом является перформативность – способность слова производить эффект через сам факт произнесения. В традиционном сознании слово – это не описание, а *действие*, и обереговая формула превращается в акт преобразования действительности. Например, в заговоре от мышей говорящий произносит: *«Камень то им хлеб, а древо волога... за толико лет не начнут ясти мыши сего хлеба»* [10, 325]. Здесь речь создает новый символический порядок, в котором камень и дерево подменяют реальный хлеб. Речевая формула при этом не информирует, а устанавливает правило, управляя действиями предполагаемого нарушителя (в данном случае – мышей). Такое речевое воздействие кодирует знание о власти слова над реальностью, закрепленное в обрядах, сказах, магических практиках.

Каждый из этих четырех механизмов работает не изолированно, а в системе, формируя многослойный семиотический каркас обереговой речи. Благодаря этому обереги одновременно хранят, передают и активируют культурную информацию, обеспечивая ее устойчивость в коллективной памяти и способность к трансформации в новых историко-культурных контекстах.

Особое внимание заслуживает типология апотропеических моделей, предложенная Е.Е. Левкиевской. Исследовательница выделяет одиннадцать сценариев защитного действия, разделенных на три категории: «Четыре модели относятся к оберегам, охраняющим объект (окружение, преграждение, разграничение, укрывание); ко второй категории, воздействующей на источник опасности, относятся нейтрализация, удар, уничтожение, отгон и задабривание; к третьей – апотропеизация, при которой объекту приписываются защитные свойства. Модель замещения объединяет признаки первой и второй категорий» [3, 57]. Эта типология представляет собой важнейший инструмент описания способов кодирования культурного знания в обереговой речи. Каждая из моделей отражает закрепленную в языке и традиции стратегию взаимодействия с угрозой, которая структурирует представления о границах допустимого, механизмах защиты и способах взаимодействия с потусторонним. Обереговая формула в этом контексте не просто действует – она фиксирует культурно значимую схему поведения, закодированную в слове. Так, модели окружения, преграждения или разграничения кодируют знание о сакральных границах и необходимости их защиты. Модели удара, уничтожения и отгона зашифровывают коллективный опыт активного противостояния опасности, а задабривание – знание о допустимых формах взаимодействия с враждебным, но неустранимым. Модель апотропеизации выражает архетипическое представление о передаче сакральной силы через слово. Модель замещения, объединяя действия на объект и источник угрозы, показывает сложность мифопоэтической логики и отражает веру в символический перенос зла – механизм, глубоко укорененный в традиционной культуре.

Мы приходим к выводу, что модель апотропеического действия выполняет не только защитную функцию, но и кодирует определенную когнитивную схему восприятия мира, фиксируя границы между сакральным и профанным, безопасным и угрожающим. Обереговая речь в данном случае становится инструментом моделирования сакрального порядка, в котором угроза не просто обозначается, но нейтрализуется через традиционно закрепленный вербальный сценарий.

Следует отметить, что типология Е.Е. Левкиевской демонстрирует, что в обереговой системе отсутствует единый универсальный способ защиты: напротив, речевые стратегии подбираются в зависимости от характера угрозы, ее источника и культурной интерпретации. Так, обереги против природных стихий (грозы, молнии, града) чаще всего построены по моделям преграждения и отгона; в то время как защита от болезней или «дурного глаза» активирует модели укрывания, задабривания или замещения. Эти различия отражают глубинные механизмы классификации опасности в традиционном сознании и позволяют говорить о том, что каждая обереговая формула – это не только сакрализованное высказывание, но и лексико-семантический код, включающий в себя опыт поколений, зафиксированный в устойчивой языковой структуре. Обращение к этой типологии

позволяет нам точнее понять, каким образом культурное знание не только сохраняется, но и репрезентируется в речевой практике, становясь элементом когнитивной и ритуальной активности носителей культуры.

Культурное знание, закодированное в вербальных оберегах, отражает собой не просто фрагменты традиционных представлений, но целостную модель миропонимания, характерную для мифопоэтического сознания. Обереги сохраняют и транслируют ключевые концепты, лежащие в основе языковой картины мира, и именно через эти концепты формируется способ восприятия, оценки и интерпретации действительности в рамках традиционной культуры. Структура этого знания базируется на оппозиционном принципе, где мир делится на фундаментальные пары понятий: сакральное и профанное, доброе и злое, свое и чужое, живое и мертвое, упорядоченное и хаотичное. Эти бинарные дихотомии не просто отражаются в языке – они структурируют мышление, упорядочивают опыт и закрепляют социальные и космические ориентиры.

Так, обереговая формула может кодировать:

– Добро / зло – «С Богом!», «Во имя Отца и Сына...» противопоставляются выражениям типа «От лукавого»;

– Святое / нечистое – «Чистая сила Божия» против «темной силы»;

– Жизнь / смерть – через тексты, сопровождающие рождение, смерть, крещение, похороны;

– Порядок / хаос – «закрываю ключом, запираю замком» или «огради меня, Господи»;

– Свои / чужие – «чужая сила, уйди прочь», «не твое место, не твой час».

Подобные формулы выполняют не столько информационную, сколько регулятивную функцию: они структурируют поведение, маркируют границы дозволенного и недопустимого, создают ощущение безопасности в мире, полном потенциальных угроз.

Дополнительное подтверждение ритуальной функции сакрализованного слова дает свадебный фольклор, в котором обереговая речь тесно переплетается с благопожеланиями, формулами перехода и сакрального благословения. Так, в подготовительной части свадебного обряда, в момент приглашения гостей или проводов невесты, может использоваться формула «Будь весела (веселый), як весна, здорова (здоровый), як вода, богата (богатый), як земля» [9, 69]. Данная речевая формула одновременно сакрализует адресата и актуализирует ключевые культурные концепты, связанные с жизненной силой, естественным циклом и благосостоянием.

Важной частью культурного знания является и вера в действенную силу слова, способного не просто отражать, но и формировать реальность. В традиционной культуре слово наделяется магической природой – оно «работает», изменяет ход событий, защищает, очищает или изгоняет. Слова выступают как действия: произнесенное реализует задуманное, а не просто сообщает о нем.

Вербальный оберег – это сложное культурно-языковое явление, сочетающее защитную и репрезентативную функции. В его формулах закодирована система культурных знаний, отражающая традиционную картину мира через бинарные оппозиции (добро/зло, свое/чужое). Эти знания передаются не прямо, а через лексемы, символы и перформативные речевые акты. Механизмы кодирования (архетипизация, стереотипизация, символизация, перформативность) показывают, как сакральное знание вплетается в язык, формируя ритуальную речь. Фольклорные заговоры и обрядовые формулы подтверждают, что обереги – устойчивые конструкции, сохраняющие коллективную память и влияющие на поведение. Таким образом, обереговая формула – не просто текст, а знак культурной памяти, передающий архетипы, страхи и нормы. Она остается функциональной даже в меняющихся условиях, работая по законам культурной, а не линейной истории [4, 615]. Сакральное знание не исчезает, а кодируется в речи, сохраняется в фольклоре и актуализируется в кризисных ситуациях. Это делает вербальный оберег не только магическим инструментом, но и элементом мнемосемантической системы – носителем коллективной памяти.

1. Жельвис В.И. Сакрализованный текст как объект переложения // *Вопросы психолингвистики*. 2016. С. 103–109.
2. Кулубекова А.О., Исмаилова Б., Джумабаева А.Э. Теория речевых актов в современной лингвистике // *Международный журнал гуманитарных и естественных наук*. 2023. С. 48–50.
3. Левкиевская Е.Е. Славянский оберег. Семантика и структура. М., 2002.
4. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.
5. Мироненко С.А. Определение понятий «Перформативность» и «Перформанс» в научно-исследовательском дискурсе // *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение*. 2014. С. 25–31.
6. Рябова Н.Ю. Национальный язык и культура как объекты лингвокультурологии // *Сибирский филологический журнал*. 2010. С. 197–204.
7. Сазонова Т.Ю. Модели репрезентации культурного знания // *Теория языка и межкультурная коммуникация*. 2009. С. 77–86.
8. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / Под общ. ред. Н.И. Толстого. Ин-т славяноведения РАН. М., 1995. Т. 2.
9. Токарев Г.В. Языковой оберег как лингвокультурная единица // *Когнитивно-дискурсивная лингвокультурология и стилистика. Материалы научной школы – 2014. Вып. 2. Тула, 2015. С. 5–7.*
10. Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.
11. Топорков А.Л. Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв. М., 2005.

РУССКИЙ ЯЗЫК / RUSSIAN LANGUAGE

Т.В. Самосенкова, Е.Б. Назаренко
T.V. Samosenkova, E.B. Nazarenko

ВОСПРИЯТИЕ ЗНАКОВ И ВЫРАЖЕНИЕ ИХ В ОЦЕНОЧНЫХ ОПРЕДЕЛЕНИЯХ

PERCEIVING SIGNS AND EXPRESSING THEM IN ASSESSMENT DEFINITIONS

В статье рассматривается язык как совокупность знаков и как общественное явление. По мнению авторов, язык отражает как индивидуальное, так и общественное сознание, а его развитие находится в тесном взаимодействии с развитием общества. Авторами анализируются языковые единицы с точки зрения коммуникативного намерения говорящего и речевой ситуации, а также дается развернутая классификация оценочных определений, от выбора которых зависит воздействие на реципиента и понимание им содержания высказывания в совокупности его когнитивной и эмоциональной составляющих.

Ключевые слова: язык, общение, языковая единица, знак, значение, ситуация речевого общения.

The article examines language as a set of signs and as a social phenomenon. According to the authors, language reflects both individual and social consciousness, and its development is closely linked to the development of society. The authors analyze linguistic units from the perspective of the speaker's communicative intention and the speech situation, and provide an extensive classification of evaluative definitions, the choice of which determines the impact on the recipient and their understanding of the content of the utterance, including its cognitive and emotional components.

Key words: language, communication, linguistic unit, sign, meaning, situation of verbal communication.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-66-3-76-81

Вопрос о взаимодействии языка и общества и сегодня требует осмысления.

Ф.Ф. Фортунатов писал: «Язык представляет... совокупность знаков главным образом для мысли и для выражения мысли в речи, а кроме того, в языке существуют также и знаки для выражения чувствований». Универсальной формой отражения окружающего мира человеком и отношения к нему является знак. В.В. Виноградов отмечал, что «слово одновременно знак мысли говорящего и знак всех прочих психических переживаний, входящих в задачу и намерение сообщения» [9, 21].

Язык располагает богатыми возможностями для выражения человеком в речи самого себя, ведь кроме субъективно ориентированного *Я* есть и другие средства: интонация, сочетание слов, порядок слов, а также лексические единицы, в которых это *Я* присутствует имплицитно. Особое место в этом ряду занимают единицы лексико-семантического уровня языка в силу наиболее развитой способности дифференцировать экспрессивные качества высказываний. По мнению Ш. Балли, не бывает ни абсолютно рассудочных, ни абсолютно эмоциональных речевых фактов, имеет значение только пропорция, в которой они представлены. Значение – это содержание языкового знака, образующееся вследствие отображения внеязыковой действительности в сознании людей. Значение языковой единицы в системе языка *виртуально*, т.е. определяется тем, что данная единица может обозначать. В конкретном высказывании значение языковой единицы становится *актуальным*, поскольку единица соотносится с конкретным объектом, с тем, что она реально обозначает в высказывании. С точки зрения культуры речи для говорящего важно четко направить внимание собеседника на актуализацию значения высказывания, помочь ему в соотношении высказывания с ситуацией, а для слушающего важно проявить максимум внимания к коммуникативным намерениям говорящего. Как нам представляется, эта пропорция зависит от коммуникативной задачи, которую ставит перед собой говорящий, например, проинформировать собеседника или воздействовать на него, и уже потом задача диктует выбор языковых единиц. В отличие от реальных речевых фактов, когда все решает пропорция, языковые единицы четко делятся в сознании говорящего на экспрессивные, выражающие чувства и оценки, и нейтральные, уместные в любой речевой ситуации, ситуативно ограниченные, номинативные.

В стилистически маркированных словах, а эмоциональные средства всегда маркированы, говорящий всегда выражает свое отношение к речевой ситуации, собеседнику, предмету, к цели высказывания, т.е. оценивает тип речи. Нейтральные слова также могут использоваться говорящим для выражения отношения к явлениям, причем может быть заложена в них и особая оценка, и особое их толкование. Формой манифестации такого отношения является словосочетание, в котором оценочное слово выступает в переносном значении, т.к. оно закреплено за определенным речевым жанром.

Говорящий производит выбор эмоционально окрашенных слов при их использовании, обязательно оценивая ситуацию общения, а эта оценка выражается в выборе лексических средств. Например, при выборе слов: *сумятица*, *драндулет*, *афера* говорящий понимает, какую информацию они несут, оценивает ситуацию речевого общения при их выборе как неофициальную, а дистанцию между ним и слушающим как минимальную. В подобных, предметно ориентированных словах говорящий выражает и отношение к референту. Отметим, что денотат слова *драндулет* очень широк: велосипед, мотоцикл, автомобиль, трактор. Предметный смысл этого слова диффузен, логическая связь подавляется эмоциональной. А, следовательно, подтверждается закономерность: всегда меньше смысла там, где много эмоций. Семантические особенности слова *драндулет* таковы, что по семантической градации оно попадает в разряд оценочных, характеризующих, а не идентифицирующих знаков. В нем представлена оценка предмета, и она эксплицирует не объективные свойства предмета, а отношение субъекта к нему. Этим словом можно назвать и очень хорошую машину, если субъект демонстрирует раскованность в ситуации неофициального общения, а также продемонстрировать незаинтересованность предметом, пренебрежение к нему. Таким образом, в знаке говорящий характеризует объект, а знак характеризует говорящего. Например, слово *частокол* в языке нейтрально по своему стилистическому статусу, в переносном значении реализуется не только сема *много*, но и отрицательная оценка того явления, которое связано синтагматически с этим словом: частокол терминов, ракет и пр. Эта пейоративная окраска подтверждается таким несуразным словосочетанием, которое встретили в работе студента С., как *частокол ресниц*. Оно демонстрирует авторскую нечувствительность к коннотативным нормам сочетаемости.

В художественном тексте нарушение норм сочетаемости является формой проявления авторской позиции. Говорящий/пишущий демонстрирует свое ироническое отношение к сообщаемому, сознательно нарушая нормы сочетаемости слов, он намеренно сталкивает семантически противоположные слова, даже если они нейтральны. Так у А. Платонова в повести «Ювенильное море» читаем: «Он отрекся в газете от своего чуждого мировоззрения». Слова *чуждый* и *свой* сами по себе констатируют факт. Слово *чуждый* – далекий по взглядам – оценочное прилагательное, его нельзя назвать нейтральным, хотя оно не имеет стилистической пометы в словарях. Сочетание *чуждое мировоззрение* – это штамп политического языка. В повести Платонов описывает своего героя как объект чужой оценки, поэтому слово *чуждый* в этом контексте воспринимается как цитация чужих слов. Мировоззрение героя оценивается как чуждое не автором, не героем, а той социальной средой, которой принадлежит герой повествования. Свое отношение к сообщаемому, оценку способа выражения мысли и прочие субъективно-модальные значения говорящий выражает лексическими средствами, которые В.В. Виноградов назвал «модальными словами» – модальные частицы, вводные слова, междометия. «В них находит свое выражение сфера оценок и точек зрения субъекта на действительность и на приемы ее словесного выражения», – писал ученый [9, 32]. Под действительностью имеется в виду окружающий мир, а также мир внутренний, психический. Но проявлением отношения к действительности может быть и целое высказывание, и словосочетание, и отдельное слово, т.е. сам знак. Э. Бенвенист писал: «Говорящий присваивает формальный аппарат языка и выражает свой статус говорящего посредством специальных показателей, с одной стороны, и с помощью различных вспомогательных приемов – с другой» [5, 29]. Слова, в которых происходит оценка знака, и являются одним из видов вспомогательных приемов, манифестирующих присутствие говорящего в высказывании.

Отношение к знаку проявляется в оценочных определениях, которые можно разделить на несколько групп по значениям их оценки: эмоциональные, эстетические, этические, рациональные, лингвистические.

Эмоциональная оценка представлена оценочными определениями, выражающими ощущения:

1) температуры (холодный/горячий): «Ты послушай сам: любовь...какое сильное, горячее слово! Природа... какое холодное школьное выражение» (И. Тургенев «Накануне»);

2) скорости (быстрый/медленный): «...ветер – стремительное слово (И. Штемлер «Поезд»);

3) состояния (страха/скуки/веселья): «гибель, крах, распад – пугающие слова (из газеты); «Остановились они в селе с угрюмым названием Мурыжиха (В. Астафьев «Место действия»); хмель, оглобля – веселые слова (из разговора).

В большинстве перечисленных случаев основанием оценки является предметно-логическое содержание слова. Многомерность оценки обуславливается характером семантики многих прилагательных, выступающих в роли оценочных определений, а именно их синкретизмом.

Говорящий способен эстетически оценивать речевые факты в своей повседневной речевой практике. Это эстетическое переживание говорящего запечатлено в оценочных определениях слов. В эмоциональных и эстетических оценках раскрывается тот образ слова, который хранится в языковом сознании коллектива или индивидуума. В основе этого образа лежат ассоциации, вызываемые явлением, отраженным в слове, либо его звуковой формой.

Этические оценки слов немногочисленны. Они выражаются такими оценочными определениями, как уважительный/неуважительный, приличный/неприличный и др. Один из постулатов общения предписывает выражаться ясно и понятно. В рациональных оценках слова раскрывается осознание говорящим несоответствия функции слова его

семантическому статусу, несоответствие имени называемому явлению. Если мы используем слова, обозначающие отрицательные черты характера человека, негативные явления общественной жизни в прямой функции, то они выступают в роли слов-разоблачений. Поэтому, если говорящий использует чересчур откровенные слова, хотя и справедливые, он рискует разрушить не только доверительную дружескую атмосферу общения, но и дружбу в целом. Если говорящий преследует определенную цель: нанести обиду собеседнику, то он выбирает определенные слова, обычно же осознавая неприятность для собеседника определенных выражений, он заменяет их эвфемизмами. Общественная жизнь и ее условия тоже могут накладывать запрет на использование резких выражений. Наплыв эвфемизмов в современной прессе обусловил требование называть вещи своими именами: *мошенничество* вместо *приписка*, *карцер* – *изолятор*, *анонимка* – *письмо без подписи*, *порок* – *болезнь* и пр. Категоричность видовых слов смягчают слова родовые, в которых дифференциальные семы, отражающие существенные особенности лингвистически осознанного явления, не представлены, поэтому коннотации денотативные (референтные) у этих слов отсутствуют: слова *фальсификация*, *подлог* заменяются словосочетанием *процессуальные нарушения*. Эти деликатные слова осознаются носителями языка как не соответствующие обозначающим явлениям, т.к. не называют отрицательных общественно значимых явлений своими словами.

Лингвистические оценки слов представлены параметрами «торжественности», «разговорности», «новизны/архаичности», частотности. В сознании носителей языка имеется социальное предписание употребления слов. Это могут быть будничные, торжественные, поэтические, прозаические, архаические не только и не столько в лексикографических описаниях, сколько в языковом сознании говорящих. Приведем оценочные определения, ассоциации которых обусловлены ситуацией общения (обыденность/торжественность): *вдохновение* – высокое слово, *творчество* – торжественное, *пророк* – возвышенное, *истина*, *призвание*, *подвиг* – громкие слова. Если слово высокое, торжественное используется для обозначения вещей обыденных, то оно воспринимается как неуместное, нелепое: *Рассыпалась деревянная церквушка, пышно именуемая храмом*.

В лингвистических стилистических оценках слова выражается осознание говорящим несоответствия функции слова его стилистическому статусу, несоответствие ситуации общения.

Слова имеют разную перлокутивную силу. Некоторые слова оцениваются говорящими как скромные: нехитрое строение однодневного дома отдыха для солидности именуемого профилакторием (В. Астафьев «Место действия»). Престижные, социально значимые явления передают свою значимость словам, их именующим. Поэтому мнемонически и слова оцениваются как престижные, придающие значимость говорящему.

Последнюю группу составляют оценочные определения, выражающие профессиональную дифференциацию слов. Профессиональный термин используется как адекватное обозначение существующего в науке понятия. Он не обладает никакой коннотацией. Но говорящий может использовать термин и в общезыковой среде в прагматических целях, например, произвести впечатление. Термин может быть употреблен и в номинативных целях. Это не что иное, как цитирование, т.е. говорящий сам отмежевывается от него; это кавычки, вводные слова, оценочные определения. При этом одновременно дается его обиходный эквивалент, вводимый оценочным наречием или вводной конструкцией: *логоневроз* – *попросту заикание*; *протекционизм* – *попросту бласт* и др.

В оценочных определениях слов видим выражение тех ассоциаций, которые связаны со словом как знаком многомерных явлений действительности и как лингвистическим паспортом говорящего, т.е. с его социально-личностной характеристикой. Осознание говорящим принадлежности слов к определенному функциональному стилю выражается обычно вводными конструкциями: *говоря полувоенным языком*, *делать ставку*; может

выражаться и оценочными определениями: *человеческий фактор* – политический язык. Функциональное сходство вводных конструкций и оценочных определений слов заключается в том, что они эксплицируют отношение говорящего к тем языковым средствам, которые используются в речи.

В.В. Виноградов, анализируя модальные слова этой группы, отметил их особенность: «...говорящий как бы не решается признать свои слова адекватным отражением действительности или единственно возможной формой выражения передаваемой мысли, поэтому он делает оговорки, заметки» [8, 12]. Выбор – это диалог с самим собой. По словам М.М. Бахтина, «отбор всех языковых средств производится под большим или меньшим влиянием адресата и его предвосхищаемого ответа» [4, 35]. Реакции, которые прогнозирует говорящий, рисуют портрет адресата. Так комментирующие текст модальные слова свидетельствуют о том, что слушающий – критик, а говорящий ищет благосклонности и смягчает категоричность, или о том, что говорящий не хочет быть категоричным. «Высказывание о предмете может быть переплетено нитями высказываний о самом высказывании», – отмечает А. Вежбицка [6, 22]. Именно она назвала высказывание о высказывании (или его частях) в тексте метатекстом, т.е. авторским комментарием, по сути – диалогическим. Сама же идея диалогичности вводных слов заложена еще в работе В.В. Виноградова «О категории модальности и модальных словах в русском языке». «Многие выражения этого типа, – писал ученый, – носят ярко выраженный отпечаток диалогической речи. Они вовлекают то лицо, к которому обращена речь, в круг желательных или нужных говорящему модальных оценок и квалификаций высказывания» [10, 56].

Оценочные слова при знаках тоже имеют характер авторского комментария к собственным словам, но комментария, часто эмоционально окрашенного. Прагматическим фокусом высказывания в этом случае является оценочное определение метатекстового характера.

Метаоценки (метатекстовые оценочные определения) отличаются от всех слов, с которыми их можно сопоставить. Оценочные определения субъективны в отличие от дескриптивных, раскрывающих объективные свойства субстанции. «Аксиологические утверждения больше характеризуют субъект оценки, чем ее объект», – утверждает Н.Д. Арутюнова [2, 41]. Они определяют впечатления, которые производят на говорящего, а не объективные оценки этого впечатления. В чем же отличие оценочных определений слова от оценочных определений явления? Они в разном статусе текста. Отношение говорящего к слову выражается в оценочных предложениях, а в аксиологических утверждениях мы видим отношение говорящего к описываемому явлению действительности. Определения слов носят метатекстовый характер. И оценочные определения отличаются от вводных слов и конструкций в их согласуемости с определяемым словом, в их грамматической зависимости и многообразии значений, которые они выражают. Количественный и качественный вклад метатекста в текст является, по мнению А. Вежбицкой, одним из существенных показателей стилистических различий» [7, 11]. Стилистический портрет говорящего также определяет употребление метаопределений. Знаком оценивается действительность и знаком оценивается знак как часть этой действительности.

Таким образом, изучение восприятия знаков и выражения его в оценочных определениях один из аспектов прагматического описания языка, при условии, если под прагматикой понимается выражение отношений говорящего к описываемой действительности, а под действительностью подразумевать и язык, и действительность мысли.

1. Антипов Г.А., Марковина И.Ю., Донских О.А., Сорокин Ю.А. *Текст как явление культуры*. Новосибирск, 1989.

2. Арутюнова Н.Д. *Предложение и его смысл*. М., 1976.

3. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. Синонимические свойства языка. М., 1974.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / 2-е издание. М., 1986.
5. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974.
6. Вежбицка А. Понимание культур через посредство ключевых слов / Пер. с англ. А.Д. Шмелева. М., 2001.
7. Вежбицка А. Язык. Культура. Понимание. М., 1996.
8. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980.
9. Виноградов В.В. Русский язык. Учение о слове. М., 1972.
10. Виноградов В.В. О категории модальности и модальных словах в русском языке. М., 1988.

Ю.В. Архангельская
Ju.V. Arkhangelskaya

**БОРЬБА С БЕЗГРАМОТНОСТЬЮ
И ЕЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ИНТЕРНЕТ-ФОЛЬКЛОРЕ**

**FIGHTING ILLITERACY AND ITS REPRESENTATION
IN INTERNET FOLKLORE**

Исследование сосредоточено на репрезентации в фольклоре Рунета того, как относятся пользователи Интернета к соблюдению или несоблюдению окружающими людьми языковых и речевых норм. Автор утверждает, что существуют два полюса, на одном из которых располагаются интенции тех, кто считает, что никаких норм придерживаться не следует и можно писать как угодно, или же демонстративно искажает нормативные написания, а на другом – сторонников обязательного соблюдения существующих норм, касающихся языка и речи. Между этими двумя полярными позициями в Рунете существует множество более лояльных в отношении грамотности. Автор рассматривает основные типы ошибок, на которые обращают внимание пользователи Сети и которые высмеиваются ими в произведениях различных жанров интернет-фольклора: неумелое форматирование текста в рекламе, объявлениях и заголовках, а также логические, грамматические, речевые, орфографические отступления от норм. Анализу подвергаются такие формы интернет-фольклора, как мемы, презентемы, мотиваторы, демотиваторы и другие креолизованные тексты, сетевые анекдоты и шутки, а также новые жанры интернет-поэзии, появившиеся в XXI веке: стихишки-пирожки, стихишки-порошки, депрессяшки и т.п. Исследование показало, что создатели интернет-контента обращают пристальное внимание на то, насколько правильно говорят и пишут окружающие их люди; ирония в произведениях интернет-фольклора может быть направлена, с одной стороны, на безграмотных людей, плохо владеющих русским языком, с другой стороны, на тех, кто ставит грамотность превыше всего, в том числе выше человеческой жизни, слишком агрессивно относится к тем, кто плохо владеет нормами языка и речи.

Ключевые слова: нормы языка и речи, отступления от языковых и речевых норм, Рунет, интернет-фольклор.

The study focuses on the representation in RuNet folklore of how Internet users relate to the observance or non-observance of language and speech norms by people around them. The author claims that there are two poles, one of which is occupied by the intentions of those who believe that no norms should be followed and that one can write as one pleases, or demonstratively distorts normative spellings, and the other by supporters of mandatory observance of existing norms concerning language and speech. Between these two polar positions in RuNet, there are many more loyal ones regarding literacy. The author examines the main types of errors

that Internet users pay attention to and which are ridiculed by them in works of various genres of Internet folklore: inept text formatting in advertisements, announcements and headlines, as well as logical, grammatical, speech, and spelling deviations from the norms. The analysis covers such forms of Internet folklore as memes, presentemes, motivators, demotivators and other creolized texts, online jokes and anecdotes, as well as new genres of Internet poetry that appeared in the 21st century: pirozhki-verses, poroshki-verses, depressyashki, etc. The study showed that creators of Internet content pay close attention to how correctly the people around them speak and write; irony in works of Internet folklore can be directed, on the one hand, at illiterate people who have a poor command of the Russian language, and on the other hand, at those who put literacy above all else, including above human life, and are too aggressive towards those who have a poor command of the norms of language and speech.

Key words: norms of language and speech, deviations from language and speech norms, RuNet, Internet folklore.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-66-3-82-91

Современные исследователи считают, что интернет-фольклор отличается от традиционного преимущественно тем, что он «больше связан с письменными формами, с авторским началом» [3]. Действительно, многие формы интернет-фольклора представляют собой креолизованные тексты (мемы, мотиваторы, демотиваторы, интернет-презентемы и т.п.), а малые жанры сетевой поэзии (пирожки, порошки, депрессяшки и др.), как правило, имеют автора, который скрывается под никнеймом.

Исследуя отношение к соблюдению или несоблюдению норм языка и речи тех, кто иронически самовыражается в интернет-фольклоре на эту тему, следует иметь в виду следующее. Существуют два полюса, на одном из которых располагаются интенции пользователей Интернета, демонстративно применяющих для общения в Сети так называемый «олбанский» язык и близкий ему «йезыг падонков», зародившиеся в 2000-е годы [2], а на другом – представителей граммар-наци, движения, появившегося приблизительно в то же время, по крайней мере в России. Первые считают, что никаких норм придерживаться не следует и можно писать как угодно, или же нарочно искажают нормативные написания. Вторые категорически требуют от всех соблюдать существующие нормы, касающиеся языка и речи. (Заметим в скобках, что эти противоположные точки зрения можно сопоставить с позициями представителей таких направлений в лингвистике, как дескриптивизм и прескриптивизм). Между этими двумя полярными позициями в Рунете существует множество более лояльных в отношении грамотности.

На обязательном соблюдении орфографических и пунктуационных норм настаивает автор следующего четверостишия, о чем свидетельствует его содержание:

сдесь ошыбок столька
катеца слиза
каг песать таг можна
о мои глоза
© Мурзик

Однако в воспроизведении слов, как видим, присутствуют черты фонетического письма, что соответствует, хотя и не в полной мере, тому, как пишут в интернете эрративщики, то есть те, кто намеренно делает ошибки. Такое противоречие приводит к амбивалентности оценки. Какая интенция выражена в этом образце интернет-поэзии? Тот, кто нарочито искажает написание слов, иронизирует над сторонником обязательного следования нормам или наоборот – зависит от точки зрения адресата. Описанный образец интернет-поэзии относится к жанру депрессяшек, основные черты которого исследователи

формулируют так: «Депрессяшки – это катрены, написанные хореем с чередованием женских и мужских клаузул. Количество слогов в строках: 6–5–6–5. Рифмуются вторая и четвертая строки» [1, 28].

Интернет-карикатуру, на которой изображен человек, пишущий на стене призыв: «Фсе на барьбу с бисграматнастью», на наш взгляд, можно интерпретировать более однозначно. Ирония в данном случае направлена на безграмотных людей, которые призывают окружающих быть грамотными. Похожую интенцию выражает в Рунете демотиватор, представляющий собой изображение обложки учебника по русскому языку для 4 класса, оформленной при помощи следующих надписей: «Руский языг. Учебнег. 4. Афтар – Медвед».

Тех, кто, наоборот, слишком рьяно настаивает на соблюдении языковых норм, высмеивают в следующих текстах, относящихся к жанрам анекдота:

«Преподаватель по математическому анализу про филологов:

– Да плюньте в лицо тому, кто говорит, что филологи – это нежные фиалочки с горящими глазами! Я вас умоляю. На самом деле они – мрачные, желчные типы, готовые язык собеседнику вырвать за фразы типа: "оплатите за воду", "мое день рождение", "дырка в пальте"...

Голос с последней парты:

– А что не так с этими фразами?

Преподаватель, поправив очки:

– А на вашем трупе, молодой человек, они бы еще и попрыгали!»

и шутки:

«Как выделить филолога в толпе? Помахайте ему рукой. Если он махает в ответ, то это не филолог. Филологи в ответ машут».

В некоторых интернет-презентемах ирония бывает направлена на самого создателя контента – сторонника скрупулезного соблюдения языковых норм: «Ох уж эта вечная внутренняя борьба между зудящей потребностью исправлять чужие грамматические ошибки и желанием, чтобы люди хотели со мной общаться».

Рассмотрим основные типы ошибок, на которые обращают внимание пользователи Сети и которые высмеиваются в произведениях различных жанров интернет-фольклора.

1. Неумелое форматирование текста в рекламе, объявлениях и заголовках.

По причине нехватки места текст рекламы иногда располагают в две строки или несколько строк по вертикали, причем настолько близко друг к другу, что строки сливаются, и поэтому люди начинают читать по горизонтали. Этому явлению пользователи Интернета даже дали специальное название – «рокк ебол» (#рок_ебол) – по первому таким образом оформленному тексту, на который многие обратили внимание и фотографии которого стали пересылать друг другу в Сети. Это было объявление на мастерской: «РЕМОНТ / ОБУВИ / КОПИР / КЛЮЧЕЙ» (В слове «копия» буква «я» намеренно или ненамеренно была представлена в зеркальном отображении). По замыслу создателя объявление следовало читать по вертикали (так было расположено каждое из слов), однако если прочитать написанное по горизонтали, как все и делали по привычке, то получалось бессмысленное: первая строчка – «рокк», вторая – «ебол» (отсюда – название).

Р О К К
Е Б О Л
МУ П Ю
О В И Ч
Н И Р Е
Т Й

Некоторые пользователи Интернета подхватили эту игру и запустили в интернет-коммуникацию и следующие 4 строчки того, что получается при чтении этого же объявления по горизонтали: «МУПЮ ОВИЧ НИРЕ ТЙ». При общении в Сети этот бессмысленный набор букв превратился в своеобразный пароль для вычисления тех, кто «в теме». «РОК ЕБОЛ МУПЮ ОВИЧ НИРЕ ТЙ», таким образом, представляет собой мем, выражающий реакцию пользователя Сети на любые непонятные высказывания, но чаще – на неправильное форматирование текстов объявлений и заголовков. О популярности мема говорит тот факт, что его применение выходит за пределы Интернета: его активно используют при оформлении молодежной одежды и посуды, размещая на майках, свитшотах, толстовках, кружках. Узнаваемость мема подтверждает и шуточная презентема, на которой представлена указанная последовательность букв (РОК ЕБОЛ МУПЮ ОВИЧ НИРЕ ТЙ), не складывающаяся в слова и заменяющая собой буквы кириллицы в так называемой таблице Сивцева – наиболее распространенной на постсоветском пространстве оптометрической таблице, применяемой для проверки остроты зрения.

Другой пример. Объявление «Турбосолярый» при «помощи» дизайнера, который расположил первую и вторую части этого сложного слова рядом в столбик, причем разбив каждую из них произвольно на части, превращается в непонятное «Тсо / урля / бри / ой», если читать по горизонтали:

Т СО
УР ЛЯ
Б РИ
О Й

Бывает наоборот: по замыслу создателя читать объявление следует по горизонтали, однако слишком большие расстояния между словами в ряду приводят к тому, что все читают по вертикали. Например, первая строчка объявления – «Магазин работает / заходите», вторая – «идет ремонт фасада», однако если читать по вертикали (на эту мысль наводят большие расстояния между словами в ряду), получается абсурдное: «Магазин идет / работает ремонт / заходите фасада»:

МАГАЗИН РАБОТАЕТ ЗАХОДИТЕ
ИДЕТ РЕМОНТ ФАСАДА

Подобные случаи подмечают и высмеивают создатели интернет-презентем. Например, неудачное решение дизайнера при оформлении обложки рабочей тетради к «Азбуке» для 1 класса привело к тому, что слово «прописи» при чтении оказалось возможным разделить на два: «про писи».

П РО
ПИ СИ

Подпись под фотографией этого «шедевра», размещенного на интернет-презентеме, представляет собой уточняющий вопрос: «Про что?».

2. Логические ошибки.

Логические ошибки – это ошибки, нарушающие логическую правильность умозаключений. Логические ошибки часто встречаются в объявлениях, заголовках СМИ, рекламе, например: «Уважаемые покупатели! В связи с изменениями цен цены меняются. Спасибо за понимание!»; «Кровать с ортопедом» (в объявлениях); «На предприятии в Ростовской области от 44 быков получили 5 тонн молока» (в заголовке газеты «KP.RU»

от 25.05.2025); «Почта Банк» использует в рекламе такой слоган: «Почувствуй нашу выгоду» (логическая ошибка состоит в том, что адресату хотелось бы почувствовать свою выгоду, а не выгоду банка). Логические ошибки могут происходить по причине неоправданного сужения понятия. Например, в интернет-версии газеты «МК» заголовок статьи гласит: «О пользе щавеля для желудка туляков заявил Роспотребнадзор» [МК 11.06.2025: <https://tula.mk.ru/social/2025/06/11/o-polze-shhavelya-dlya-zheludka-tulyakov-zayavil-rospotrebnadzor.html>].

Одна из интернет-презентом представляет собой объявление: «Повешу гардины, люстру» – здесь конец строки, далее с новой строчки: «сантехника, электрика». Последние два существительные по замыслу автора объявления стоят в форме именительного падежа и обозначают следующее: сантехника – «технические средства, относящиеся к водоснабжению и канализации», электрика – «совокупность изделий и устройств для передачи электроэнергии» (автор объявления имел в виду, что он предоставляет населению комплекс услуг в этих областях), но если не обратить внимания на отсутствие запятой после слова «люстру», то можно подумать, что «сантехника» и «электрика» – это формы винительного падежа слов «сантехник» и «электрик», обозначающих профессии и продолжающих собой ряд однородных членов: «Повешу гардины, люстру / сантехника, электрика». Значения слов проявляются в контексте. Если контекст не дает возможности однозначно интерпретировать значение слова, то появляется двусмысленность, что нередко служит поводом для шутки. Так, комментирующая подпись в указанной презенте дается от лица электрика: «А меня-то за что?».

Логическую ошибку высмеивает и интернет-анекдот: «Пациент: – Доктор, вылечите мне глистов! Врач: – Что же вы такое, голубчик, скушали, что даже глисты захворали?» [<https://bumbarashka.ru/jokes/t/golubchik>]. Ирония в данном случае направлена на логическую ошибку в речи пациента, состоящую в использовании неоправданной метонимии: вместо того, чтобы попросить врача избавить его от глистов, то есть вылечить его самого, он просит вылечить глистов.

Одна из презентом, высмеивающих логическую ошибку в названии заведения общепита, состоит из фотографии и подписи. На фотографии вход в кафе, которое называется «Три ступеньки», между тем видно, что к двери этого заведения ведут 4 ступеньки. Подпись гласит: «Разводят уже на входе» (вариант: «Развод уже на входе»).

3. Грамматические ошибки.

Грамматические ошибки состоят в неправильном употреблении форм слов, а также в неправильном построении словосочетаний и предложений. Например, на интернет-презенте представлена фотография ценника в заведении общепита, на котором написано «Японский пирог с авокадой», а в надписи в стихотворной форме иронически обыгрывается факт склонения несклоняемого существительного:

По магазину уныло брожу,
жду хоть какой-то отрады,
вдруг на витрине я нахожу
японский пирог с авокадой.

Последнюю строку четверостишия адресат читает на фотографии ценника.

Одна из интернет-презентом представляет собой шуточный рецепт, высмеивающий часто допускаемые грамматические и орфографические ошибки:

КОКТЕЙЛЬ «БОЛЬ»:

1 ст. л. ихнего,
20 мл евоного,

30 мл свежесваренного кофе,
взболтать и поехали.

Искажение грамматических форм разных слов высмеивается и в следующей презентации: «Ихний – это металл, который при добавлении в кофий вызывает кровь из глаз. Только его надо в кофий не класть, а ложить». Данный шуточный текст сопровождается рисунком несуществующего животного, держащего в передней лапе чашечку, с подписью, содержащей еще и орфографическую ошибку: «Вот ваше эспрессо».

Неправильная форма повелительного наклонения глагола «класть» часто становится объектом иронии в Сети:

- Что стало причиной вашего расставания?
- Ложь.
- Она вас обманывала?
- Я спросил ее, класть ли сахар в чай. Она ответила: «Ложь».

Языковая игра построена на столкновении омоформ: «ложь» – существительное женского рода единственного числа именительного падежа и «ложь» – грамматически неправильная форма повелительного наклонения глагола «класть».

Тема расставания влюбленных по причине того, что один из них допускает в речи грубые грамматические ошибки нередко становится объектом, на который направлена ирония, как, например, в следующем образце интернет-поэзии:

ты говоришь ну мы же хотим
я тихо говорю хотим
вычеркивая из свиданья
интим
©Цай

Данный образец интернет-поэзии относится к жанру порошков, на основные черты которого указывают исследователи: «это катрены, написанные четырехстопным ямбом с чередованием женских и мужских клаузул», количество слогов в строках: 9–8–9–2, «четвертая усеченная строка рифмуется со второй», отсутствуют знаки препинания и заглавные буквы [1, 27–28].

4. Речевые (лексические) ошибки.

Речевые ошибки – это ошибки, обусловленные неправильным выбором слова из ряда единиц, близких ему по значению (неточное словоупотребление, нарушение сочетаемости лексем и др.), употребление лишних слов (тавтология, плеоназм), лексическая недостаточность. Речевые ошибки могут быть обусловлены неправильным употреблением фразеологизмов (неоправданное расширение или сужение состава фразеологизма, контаминация двух фразеологизмов, разрушение образного значения фразеологизма, употребление фразеологизма без учета семантики). Последний тип ошибки можно обнаружить в следующем объявлении в парке: «Уважаемые посетители! Посадка на аттракцион производится *через одно место!* Спасибо за понимание!»

Речевая ошибка высмеивается в интернет-презентации, воспроизводящей фотографию преподавателя и студентки в аудитории. В филактерах – их диалог: «Преподаватель: – К сожалению, вы провалили экзамен по русскому языку. Студентка: – Я буду подавать на эпиляцию». Создатель презентации иронизирует над тем, что студентка путает слова «апелляция» (в значении «пересмотр оценки») и «эпиляция» (в значении «искусственное удаление волос»).

Ошибки, связанные с речевой избыточностью, высмеиваются в следующей интернет-шутке: «В подвале клуба любителей тавтологии был найден смертельно убитый труп погибшего мертвеца». Отметим, однако, что в данном случае следует говорить не о тавтологии, а о плеоназме. Плеонастические высказывания становятся объектом и следующей интернет-шутки: «Посвящается тем, кто после названия месяца добавляет слово "месяц". В январе месяце я сломал руку-конечность, так что теперь лежу на койке-мебели в больнице-здании и ем апельсины-фрукты, купленные тетей-родственницей за 150 рублей-денег за килограмм веса».

В некоторых произведениях интернет-фольклора ирония, наоборот, направлена на тех, кто излишне педантично подходит к соблюдению речевых норм. Так, в следующем комиксе высмеиваются люди, которые, находясь в критической ситуации, начинают исправлять ошибки в речи своих спасателей, вместо того чтобы выразить им благодарность. На первом изображении мы видим висящего на скале над обрывом человека, он кричит: «Помогите!». На втором – летящий к нему на выручку вертолет, пилот которого говорит: «Не волнуйтесь, мы здесь, чтобы спасти вас. Нам нужно одеть страховку». Висящий над пропастью человек поправляет пилота: «Надеть». На последнем изображении видно, что вертолет улетает, не выполнив свою миссию, а человек кричит ему вслед: «Вы куда? Эй! Эй!». Одеть и надеть – это паронимы, то есть однокоренные слова, похожие по звучанию, но различающиеся по значению.

5. Орфографические ошибки.

Орфографические ошибки – это ошибки, состоящие в неправильном написании слов. Эпиграфом к этому разделу можно было бы поставить мотиватор, завирусившийся в Сети: «Ошибки делают нас сильнее, если они не орфографические, конечно».

В Интернете распространена шутка: «Всем, кто говорит: "Зачем писать грамотно, мы же не на русском?", желаю встретить хирурга, который будет оперировать их со словами: "А зачем аккуратно резать и зашивать? Мы же не на кружке кройки и шитья!"»

Орфографическую ошибку в написании наречия «вхолостую», обусловленную неумением отличить его от сочетания существительного с предлогом «в холостую», содержит интернет-презентема, представляющая собой фотографию объявления в тире: «Запрещается стрелять в холостую». Подпись призвана иронично прокомментировать ошибочное написание слова: «А в замужнюю можно?».

Однако ирония может быть направлена и в противоположную сторону. В следующем стишке-пирожке высмеиваются люди, считающие необходимым исправлять орфографические ошибки в любой ситуации, даже когда следовало бы в первую очередь обратить внимание на содержание высказывания:

нашел на берегу бутылку
с запиской памагите мне
исправил а на о и кинул
обратно в море ну чем мог
© panikershal

Стишки-пирожки как малые жанры интернет-поэзии имеют следующие отличительные черты: «это катрены... то есть самостоятельные завершенные четверостишия, которые написаны четырехстопным ямбом с чередованием женских и мужских клаузул», «количество слогов в строках таково: 9–8–9–8», «рифм в пирожках нет», кроме того, отсутствуют заглавные букв и знаки препинания [1, 27].

Похожее поведение людей, превыше всего ставящих умение грамотно писать, высмеивается и в комиксе, на котором изображена девушка, оказавшаяся на необитаемом острове и решившая выложить камнями на песке слово «помогите», но не справившаяся

с его написанием. У нее получилось «памагите». Ее послание заметили с самолета и, вместо того чтобы спасти девушку, направили к острову для ее уничтожения несколько истребителей с символикой движения граммар-наци, пародирующей флаг нацистской Германии.

Некоторые интернет-шутки обращают наше внимание на то, как по-разному люди относятся к орфографическим ошибкам: «Люди делятся на две категории: тех, у кого глаза сейчас налились кровью, и тех, кто ничего не заметил» (намек на ошибочное написание мягкого знака в форме 3 лица множественного числа глагола; правильное написание: «делятся»).

Примечательна в этом плане презентема, иронически воспроизводящая sms-переписку:

- Привет, лак ты?
- Лак?
- Хотел написать «как»... Извини, это функция Т9!
- Так отключи ее!
- Во, точно, атключил, а то с этой фунгцеей я делую столько ошибок!

Ирония направлена на одного из переписывающихся, который пытается оправдать ошибочно воспроизведенное слово («лак» вместо «как») тем, что функция автокоррекции, которой оснащены современные смартфоны и которая призвана исправлять ошибки в набранном тексте, в его устройстве работает неправильно. В современных смартфонах наименование «Т9» дают любым функциям интеллектуального ввода, таким как автокоррекция, предложение готовых слов для выбора, исправление опечаток. Однако, когда он эту функцию отключает, оказывается, что без нее он делает ошибок гораздо больше, чем с ней.

С одной стороны, в Интернете существует множество презентем, высмеивающих безграмотных людей. На них воспроизводятся и иронически обыгрываются диалоги в мессенджерах, один из участников которых пишет с огромным количеством орфографических (иногда и пунктуационных) ошибок, что возмущает второго. Например:

- Превет, как дила? Пачему не атвичаеш?
- Глаза кровоточат.
- привет красавитца
- Без «т» пишется.
- что делаеш красавитца
- Получаю орфографический инфаркт.
- А тебе не интиресна как я выгляжу?
- Мне хватает и того, как ты пишешь.
- памаги мне пажалуста
- Что случилось?
- миня хатят пабить!
- Кто? Учитель русского?
- несмишно!!
- А ты не помнишь, почему мы перестали общаться?
- Дарова! Я как то подъехал к твоему дому а там шлакаблаунд не смог засхат звоню тебе а ты почему то не отвечала
- А, все, вспомнила. Давай, пока.

С другой стороны, популярно и противоположное мнение, осуждающее агрессивное отношение к орфографической безграмотности. Оно выражается, например, в презентеме, на которой воспроизводятся слова, обращенные к незамужней женщине: «Подруги твои, которые к орфографии парней в переписке не придирались, уже давно замуж повыскакивали. А ты сиди, жди своего грамотея».

В следующей интернет-презентеме высмеивается постановка неуместного дефиса в сложносокращенном слове. На фотографии объявление на двери с таким напечатанным текстом: «Пожалуйста Закрывайте За собой Двери, в Сан-Узле, в коридоре...» (орфография и пунктуация оригинала сохранены). В подписи содержится ироничный комментарий: «Между Сан-Диего и Сан-Франциско расположился солнечный Сан-Узел». Создатель презентемы имеет в виду, что графическое оформление слова «санузел» в объявлении напоминает то, как принято писать названия городов с первой частью «Сан-» (что означает «святой»), а именно: начинать каждую часть сложного слова с заглавной буквы и употреблять дефис после первой части.

На одном из демотиваторов представлена фотография кирпичной стены с граффити в виде фразы: «Нация диградирует...». Подпись «И не поспоришь...» намекает на содержащуюся во втором слове фразы орфографическую ошибку.

Пользователи Сети обратили внимание на объявление о продаже лингвистических словарей, в котором содержалось множество орфографических ошибок и создали презентему: под фотографией предлагаемых для покупки словарей приводится переписка продавца и возможного покупателя: «Продавец: "Хочу продать словарь русского языка Ожигова – 500 руб. И энциклопидический словарь 500 руб. Метро просвещения". Покупатель: "Не продавайте"».

Некоторые часто встречающиеся и особенно грубые с точки зрения создателей интернет-контента орфографические ошибки превращаются в мемы. Так, в Сети очень популярен мем «про сома». Определительное местоимение «сам» в форме женского рода именительного падежа единственного числа («сама») является омофоном форм родительного / винительного падежей единственного числа существительного «сом» («сома»), поскольку они одинаково произносятся за счет редукции [o] в форме «сома» в первом предупредном слоге: [o] → [a]. Орфографическая ошибка возникает, когда в корне местоимения «сама» люди пишут букву О вместо А. Чаще всего интернет-презентемы, содержащие обыгрывание подобных ошибок, сопровождаются фотографией сома (иногда с текстом, выражающим его недоумение или возмущение).

Приведем примеры. В верхней части распространенных интернет-презентем приводятся слова беременной женщины, например, такие: «Буду рожать *сома*! Подскажите, как правильно настроиться. Не хочу кесарево, хочу *сома*!». В нижней части презентемы – фотография сома и его слова: «Я родился!». В верхней части другой интернет-презентемы приводятся фрагмент переписки в одном из мессенджеров со словами: «Ну *сома* посуды!». В нижней части – фотография «осужденного» сома за решеткой. Еще одна презентема также представляет собой переписку в мессенджере. На реплику «Решай *сома*!» следует ответ «Я сам тебя порешаю, слышь», сопровождающийся фотографией сома. Многие презентемы, репрезентирующие мем «про сома», содержат сложные слова, в первой части которых есть корень «-сам-», в результате орфографической ошибки превращаемый в «-сом-», таким образом получают несуществующие слова: «соморазвитие», «сомоизоляция», «сомосуд», «сомокопание», «сомодержавие», «сомоубийца», «сомокот», «сомолет». Все эти слова сопровождаются абсурдными иллюстрациями, рассчитанными на комедийный эффект: сом, обмотанный изоляционной лентой («сомоизоляция»), сом в царской короне («сомодержавие»), сом на самокоте («сомокот») и т.п. В следующей интернет-шутке юмористически представлена возможная семантизация подобных сложных слов с орфографической ошибкой в первом корне: «А вы знаете как называется человек, занимающийся сомами? Сомозанятый. Торговля сомами – это сомореализация».

А расширение сети торговли сомами – это соморазвитие. А страна в которой живут сомы – это Сомали».

Некоторые презентемы представляют собой географические карты придуманных локусов: каждый объект на таких картах называется каким-либо словом с типичной для безграмотных людей орфографической (реже – грамматической) ошибкой или даже несколькими ошибками в одном слове. Например: населенные пункты Будующий, Врятли; Какбутское и Симпотичное моря; заливы Вообщем, Лутший и Экспрессо; пролив 9-вита иташек (то есть девятиэтажек); мысы Евоный, Естественый, Исскуственный и Ложил; озера Ихнее и Свещеное; острова Незнаю и Извени и т.п. Часто страна с подобными географическими объектами называется на таких картах Болие-Лимения (так некоторые безграмотные люди пишут сочетание «более или менее»). Примечательна в этом смысле презентема, на которой представлен фрагмент интернет-переписки:

Ростислав:

– Двух смыслено)

Михаил:

– Ростислав, это великолепно.

Морс:

– Михаил, не смешно, он из Болие-Лимении.

Как видим, про безграмотного человека пользователи Интернета, которые считают, что необходимо соблюдать орфографические нормы, говорят, что он из Болие-Лимении.

Таким образом, проведенное исследование показало следующее:

1. Создатели интернет-контента обращают пристальное внимание на то, насколько правильно говорят и пишут окружающие их люди.

2. Ирония в произведениях интернет-фольклора может быть направлена как на безграмотных людей, плохо владеющих русским языком, так и на тех, кто ставит грамотность превыше всего, в том числе выше человеческой жизни.

3. В произведениях различных жанров интернет-фольклора высмеиваются разнообразные типы ошибок (неумелое форматирование текста, а также логические, грамматические, речевые, орфографические отступления от норм).

1. Ковишова М.Л., Кронгауз М.А. *Смех не без причины. Язык и механизмы комического в новых жанрах интернет-поэзии: монография.* М., 2024.

2. Кронгауз М.А. *Самоучитель олбанского.* М., 2013.

3. «Постфольклор» – современный русский городской фольклор. URL: <http://madan.org.il/ru/news/postfolklor-sovremennyy-russkiy-gorodskoy-folklor> (дата обращения: 19.11.2023).

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА / RUSSIAN LITERATURE

О.Г. Талалаева
O.G. Talalaeva

МОТИВЫ ПРАВОСЛАВНОЙ ВЕРЫ И ПАМЯТИ В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА, Е.Ю. КУЗЬМИНОЙ-КАРАВАЕВОЙ И М.Д. ИВАННИКОВА

MOTIVES OF ORTHODOX FAITH AND MEMORY IN THE WORKS OF I.A. BUNIN, E.Yu. KUZMINA-KARAEVA AND M.D. IVANNIKOV

В статье рассматриваются образы православной России в творчестве писателей первой волны эмиграции. Анализируются ключевые мотивы веры и памяти, формирующие осмысление утраченной родины в условиях изгнания. Особое внимание уделяется творчеству И.А. Бунина, Е.Ю. Кузьминой-Караваевой (матери Марии) и М.Д. Иванникова, чьи произведения демонстрируют различные, но взаимодополняющие друг друга подходы к реконструкции дореволюционной России как в территориальном, так и в духовном измерении. Бунин использует веру и память как инструменты художественного воссоздания исчезнувшего мира, формируя поэтизированный образ родной земли. Иванников исследует кризис религиозного сознания, где сакральное теряет силу, но память о родине сохраняется в деталях быта. Е.Ю. Кузьмина-Караева (мать Мария) воплощает православие в деятельном служении, соединяя литературное творчество с практической помощью страждущим. Несмотря на различия в интерпретации православной традиции всех трех авторов объединяет глубокая рефлексия о судьбе России, выраженная через мотивы изгнания, утраты и духовного поиска. В статье подчеркивается недостаточная изученность наследия Е.Ю. Кузьминой-Караваевой (матери Марии) и М.Д. Иванникова, чье творчество оказалось на периферии исследований, и доказывает, что именно их произведения наиболее остро отражают трагедию утраты родины и процесс обретения духовных ориентиров в новых исторических условиях. В результате формируется уникальный целостный образ «России вне России» – духовного пространства, сохраняемого вопреки историческим катастрофам. Это пространство, созданное в эмигрантской среде, становится важной частью культурной памяти о православной России.

Ключевые слова: *первая волна эмиграции, И.А. Бунин, литература русского зарубежья, вера, память, национальная идентичность.*

The article examines the images of Orthodox Russia in the works of writers of the first wave of emigration. The key motifs of faith and memory that shape the understanding of the lost homeland in the conditions of exile are analyzed.

Particular attention is paid to the works of I.A. Bunin, E.Yu. Kuzmina-Karavaeva (Mother Maria) and M.D. Ivannikov, whose works demonstrate different, but complementary approaches to the reconstruction of pre-revolutionary Russia in both the territorial and spiritual dimensions. Bunin uses faith and memory as tools for the artistic recreation of a vanished world, forming a poeticized image of his native land. Ivannikov explores the crisis of religious consciousness, where the sacred loses its power, but the memory of the homeland is preserved in the details of everyday life. E.Yu. Kuzmina-Karavaeva (Mother Maria) embodies Orthodoxy in active service, combining literary creativity with practical help to those in need. Despite the differences in the interpretation of the Orthodox tradition, all three authors are united by a deep reflection on the fate of Russia, expressed through the motifs of exile, loss and spiritual search. The article emphasizes the insufficient study of the heritage of E.Yu. Kuzmina-Karavaeva (Maria's mother) and M.D. Ivannikov, whose work ended up on the periphery of research, and proves that it is their works that most acutely reflect the tragedy of the loss of the homeland and the process of finding spiritual guidelines in new historical conditions. As a result, a unique holistic image of "Russia outside Russia" is formed - a spiritual space preserved despite historical catastrophes. This space, created in the émigré environment, becomes an important part of the cultural memory of Orthodox Russia.

Key words: first wave of emigration, I.A. Bunin, literature of the Russian diaspora, faith, memory, national identity.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-66-3-92-99

Расслоение русской культуры в первой половине XX века представляет собой уникальный исторический феномен, вызванный массовым исходом из России творческой интеллигенции вследствие революции и Гражданской войны. В ходе этого процесса органичным явилось зарождение и развитие литературы русского зарубежья. Катастрофические события тех лет положили начало длительному периоду пребывания эмигрантов вдали от отчего дома, растянувшегося на долгие десятилетия, – для многих временное изгнание обернулось пожизненным. Трагическая трансформация – от иллюзии скорого возвращения к осознанию необратимой утраты – нашла отражение в мемуарной прозе русской эмиграции, где особое место заняли вера и память о покинутой родине. Подобно многим современникам Ю. Терапиано выразил эту мысль в своих воспоминаниях: «В довоенные годы мы жили как бы вне времени и пространства. Настоящее – пребывание за границей – казалось временным, недолгим (каждый год – последний год), а там, все ближе и ближе, – встреча с Россией» [14, 148]. Такое двойственное восприятие действительности – сочетание статики и устремленности в будущее – оказало значительное влияние на формирование культурного наследия русского зарубежья.

Три волны русской литературы в изгнании образовали колоссальный пласт художественного творчества, созданный на чужбине и кардинально отличающийся от литературных традиций, сложившихся в советскую эпоху. Особая эстетика параллельного мира искусства, возникшего за рубежом, выдвинула собственные правила и законы, где вера и память о дореволюционной России стали ключевыми творческими категориями.

И.А. Бунин выступил 16 февраля 1924 года в Париже на благотворительном вечере с речью «Миссия русской эмиграции». В своем обращении он осмысливал судьбу соотечественников, вынужденных покинуть родину после потрясений революции и крушения старой России. Бунин подчеркивал, что для изгнанников в чужой стране не было крепче опоры, чем православная вера и культурная память: «А кроме того, есть еще нечто, что гораздо больше даже и России и особенно ее материальных интересов. Это – мой Бог и моя душа» [4, 155]. Это высказывание можно справедливо назвать духовным

манифестом первой волны эмиграции, где религиозное и культурное начало слились в единое целое, создав особый феномен русского зарубежья.

В произведениях писателей-эмигрантов ключевыми становятся темы тоски по утраченному дому, мотив изгнанничества, идеализация прежнего уклада жизни, осмысление национальной катастрофы, поиска духовных ориентиров в чуждом мире. Личный опыт авторов, их судьбы отразили общую трагедию целого поколения вынужденных переселенцев. Однако в условиях «великого русского рассеяния» именно православие стало способом сохранения культурной идентичности. Вера, укреплявшая в скитальцах чувство близости с родной культурой, помогла сберечь сакральное единство с отечеством. В эмиграции православные традиции поддерживали надежду лишенных крова людей на духовное возрождение России и помогали укреплять связи между соотечественниками вне временных и пространственных границ.

Так вера стала тем духовным якорем, который помог сохранить нить с прежней Россией и позволил выжить в годы скитаний многим писателям-эмигрантам. Именно чувство оторванности от почвы дало возможность им глубже осознать ценность прошлого, православных традиций и кровного единства с предками. Однако в современном литературоведении остается недостаточно изученным вклад тех представителей эмиграции, для которых литературное творчество, не будучи основным родом деятельности, оставалось на периферии исследовательского внимания – во многом потому, что их общественное признание было связано с другими сферами, а не с литературной жизнью диаспоры.

Особый интерес в этом контексте представляет творчество матери Марии (Е.Ю. Кузьминой-Караваевой), которая приняла постриг в период эмиграции в 1932 году. Ее путь органично сочетает монашеское служение и писательский дар, что позволило не только сохранить личностную целостность в условиях крушения привычного мира, но и достичь подлинного духовного преображения на чужбине. В последнее пятилетие появился ряд работ, обращающих внимание на христианско-православную составляющую ее творчества [9; 10; 11].

Значительную часть наследия матери Марии составляет публицистика, отражающая ее религиозные и философские размышления. В эмигрантской среде тема России приобретает доминирующий характер, пронизывая весь пласт публицистических произведений Кузьминой-Караваевой этого периода и придавая им концептуальное единство.

Чужая культура и необходимость обустроиваться в новом мире усиливают тоску по утраченной родине. Мать Мария отмечала: «Мы все погибали вместе с Россией» [11, 271], передавая тем самым чувство общей судьбы, объединившей русскую эмиграцию. В статье «Двенадцатый час» она осмысляла страдания как путь к грядущему воскресению, где только вера способна уберечь от отчаяния. Мотив «двенадцатого часа» стал символом перелома, заключавшим в себе переход от мрака прошлого к свету надежды будущего, где молитва являлась актом духовного противостояния хаосу. Память эмигрантов же сохранила не искаженные революцией и Гражданской войной воспоминания, а ее сакральную суть: «Сердце России бьется в каждом из нас» [11, 271]. Именно поэтому даже в изгнании мать Мария продолжала молиться о скором возрождении родины, видя в этом высший смысл испытаний.

В 1930 году Кузьмина-Караваева опубликовала статью «По обе стороны», в которой с документальной точностью описала невыносимые условия существования людей в России. Пристального внимания заслуживает сопоставительный анализ положения и тех, кто остался в стране, и тех, кто оказался на чужбине. Автор приходит к выводу о парадоксальной взаимосвязи их исторических судеб, что позволяет говорить о едином пространстве национальной катастрофы. Кузьмина-Караваева прослеживает многовековую историю страданий русского народа, выделяя характерные черты: насилие, голод, отчаяние, вынужденную покорность. Представленный в статье апокалипсический образ страны –

«Россия – растерзанная плоть, и кровь смешалась с пылью» [11, 448] – служит ключом к осмыслению масштабов происходивших социальных изменений. Глубокое сострадание, с которым Кузьмина-Караваева писала о проблемах эмигрантов, активное стремление помочь попавшим в беду, создали предпосылки к ее будущему монашескому служению. Таким образом, вера оказалась не только источником личного утешения для матери Марии, но и духовной опорой для страждущих, которой она щедро делилась. Ее подвижнический путь, начавшийся в эмиграции, нашел наиболее полное воплощение в создании и деятельности благотворительного и культурно-просветительского общества «Православное дело».

В годы нацистской оккупации Парижа (1940–1944) русская эмиграция столкнулась не только с угрозой физического уничтожения, но и с риском утраты культурного наследия. Именно «Православное дело» превратилось в центр спасения, как людей, так и культурных ценностей, включая уникальные архивы и документы. Как свидетельствовал Ю. Терапиано: «Во время оккупации – все это знают, мать Мария с необычайной стойкостью и мужеством помогала всем обездоленным и гонимым. Практически, это означало то, что помещение «Православного Дела» на 77, rue Ljurmelle, стало своего рода "штабом" гонимых» [14, 144].

Когда после разграбления Тургеневской библиотеки стало известно, что в подвале остался архив И.А. Бунина – духовное достояние русской культуры, – именно в общежитие на улице Лурмель к матери Марии, Б.К. Зайцев и Н.Н. Берберова тайно перевезли девять чемоданов с рукописями [7, 20]. Этот случай символичен тем, что хотя между матерью Марией и Буниным не существовало личной привязанности, они оказались связаны стремлением сохранить ту «другую Россию», которая существовала не в политической плоскости, а в пространстве духовной культуры. Если для Бунина спасенный архив олицетворял живую связь с утраченным прошлым, то для матери Марии он стал важнейшей частью общего дела – сохранения непреходящих ценностей русской культуры через деятельное христианское служение.

Примечательно, что само понимание этих ценностей у обоих деятелей русской эмиграции, несмотря на различие их духовных путей, коренилось в православной традиции. И хотя Бунин не принадлежал к числу воцерковленных писателей, в его творчестве без сомнения чувствуется глубочайшее уважение к православной культуре как основе русской идентичности. В эмигрантский период писатель неоднократно обращался к Богу, в его произведениях четко прослеживаются православные образы. Для Бунина вера – это не только религиозное чувство: она выполняет функцию национальной памяти, выступая связующим звеном с прежней жизнью. Вдали от родины писатель вспоминал детство и юность, свои впечатления от посещения святых мест, образы дореволюционной России, где вера была естественной частью бытия. Эти проблемы до сих пор становятся предметом исследования современных литературоведов [например: 10; 12; 13].

Бунин остро переживал крушение старого мира. В дневниковых заметках 1921 года он с тоской признавался: «Сон, дикий сон! Давно ли все это было – сила, богатство, полнота жизни – и все это было наше, наш дом, Россия! <...> И всему конец! И все это было ведь и моя жизнь!» [5, 37]. Находясь в изгнании, писатель с мучительной ясностью воспроизводил в памяти образ православной Руси, превратившейся для него в недостижимый идеал. Эти переживания утраты сформировали особый творческий метод, где память стала инструментом художественной реконструкции. Так, в рассказах цикла «Темные аллеи» Бунин с документальной точностью воссоздал мир патриархальной России: ее соборы и монастыри, дворянские усадьбы с их незыблемым укладом. Показательна в этом отношении сцена из рассказа «Баллада» (1938), где передано трепетное ожидание светлого праздника: «В доме водворялась тогда полная тишина, благоговейный и как бы ждущий чего-то покой, как нельзя более подобающий ночному священному виду икон, озаренных скорбно и умирительно» [3, 17]. Это описание раскрывает не просто бытовую деталь, а сакральную организацию православного жилища, где иконостас

выполняет функцию духовного центра. Таким образом, внимание Бунина к деталям, элементам православного быта говорит о том, что религиозная традиция является важнейшей частью его художественного мира, однако не составляет всей основы творчества. Именно эта двойственность – глубокая укорененность в православной культуре при широте творческих исканий – справедливо позволяет назвать писателя певцом утраченной России.

Тоска по родине обрела особую духовную глубину, пронизанную православными мотивами, именно в изгнании. В дневниковых записях писателя можно найти библейские цитаты и размышления о Боге. В поисках духовной опоры он обращался к Священному Писанию: «Читаю Библию. Очень поражен царем Давидом. <...> "Буду петь Господу, покуда жив, буду бряцать Богу моему, поколе есмь"» [5, 280]. Эти строки стали для Бунина своеобразным духовным ориентиром – в эмиграции он, подобно Давиду, «пел» о потерянной России, пытаясь через слово удержать исчезнувший мир. Не случайно, отстаивая свое видение мира в полемике о природе русской литературы с Ф.А. Степуном, писатель подчеркивал: «Это хорошо, ибо это подлинная Россия, а не литературная» [5, 196]. Это утверждение раскрывает суть его творческого подхода: противопоставление «бытийных» образов поэтике Блока и Белого, которую он считал излишне усложненной. Критически воспринимая их произведения, Бунин сознательно выстраивал свою прозу на принципах документальной достоверности. Поэтому для писателя-эмигранта, стремившегося сохранить утраченный мир в слове, художественная правда заключалась именно в предметной конкретности образа – той подлинной точности, которая позволяла воссоздавать живую реальность во всей ее осязаемой полноте.

Эта мировоззренческая позиция роднит Бунина с другими писателями первой волны эмиграции. В своих произведениях он создал подробную летопись русской жизни, тщательно фиксируя, казалось бы, даже незначительные детали, чтобы ничего не кануло в забвение. Г.В. Адамович, анализируя роман Бунина «Жизнь Арсеньева», отмечал: «Это долгий, протяжный "плач о погибшей России", великолепная "отходная" всему тому, что Бунин в России любил: укладу, строю, устоявшемуся спокойствию и картинному благолепию ее, – и что в прежнем облике никогда не удастся никакими силами воскресить» [2, 259]. Высказывание Г.В. Адамовича не только выявляет характерные особенности бунинского письма, но и обозначает важную общую тенденцию среди писателей первой волны эмиграции – настойчивое стремление запечатлеть исчезнувший мир во всей его целостности.

Для Бунина вера и память действительно стали инструментами реконструкции утраченной России. Эту духовную традицию продолжил в своих произведениях малоизвестный писатель-эмигрант М.Д. Иванников, через личную боль и образную искренность передававший глубину переживаний героев. До настоящего времени сохранилось всего двенадцать его произведений. Повести и рассказы зрелого периода творчества писателя были опубликованы отдельной книгой лишь в 2012 году. Основным исследователем наследия Иванникова является А.А. Данилевский, чьи изыскания сделали доступными для современного читателя не только забытые произведения писателя, но и сопутствующие материалы: критические отзывы и его переписку.

Признание Иванникова литераторами-современниками позволяет говорить о несомненной художественной ценности его творчества. Рассказ «Сашка» (1930) обнаруживает явные параллели с бунинской прозой. По характеристике Г.В. Адамовича: «В рассказе очень заметно влияние Бунина. Природа, сашкины двоящиеся чувства, "мутно-печальный" женственный образ Глаши, – все взято не то из "Жизни Арсеньева", не то из "Деревни", и все подернуто идущей от Бунина словесной прелестью» [1, 273]. Знаменательно, что сам Иванников в письмах к Бунину подчеркивал свое глубокое почтение и признавал его литературный авторитет, открыто называя себя его учеником [8, 329]. Несмотря на то, что Иванников эмигрировал из России в шестнадцатилетнем возрасте, не успев к этому времени сформироваться как

профессиональный литератор, тема России и русской ментальности заняла в его творчестве центральное место.

В рассказе «Сашка», хронологические рамки которого охватывают приблизительно лето-осень 1918 года, прослеживается тесная взаимосвязь между изображением творящегося в стране хаоса, духовными исканиями и темой утраченных идеалов. Ключевой идеей произведения становится крах прежнего миропорядка и тревожная неопределенность будущего.

В отличие от Бунина, с его ностальгическим изображением утраченной России, Иванников показал родину в момент исторического перелома сквозь призму отчаяния. Обращение к вере в этих условиях предстает не как путь к спасению, а как бегство от невыносимой реальности. Социальный распад проявляется в психологическом состоянии героев: перед лицом грядущих потрясений они демонстрируют не сопротивление, а покорность судьбе, при этом не пытаются найти утешения в вере.

Православные ритуалы лишаются сакрального смысла, становясь лишь формальностью. Символично, что повествование завершается смертью Матвея Семеновича – вместе с ним хоронят и старый уклад жизни. Автор подчеркивает механистичность религиозного обряда: Иона Сионский с отцом-священником молятся вразброд, на лицах участников похорон словно застывают маски «каменные чуть туповатые лица, как у людей, делающих очень важное и понятное только им дело» [8, 63]. Кульминацией этого процесса становится сцена, где Сашка на заранее заготовленный вопрос Глаши о Боге, бросает ей уничижительную фразу: «А катись ты к своему Господу Богу...» [8, 64]. Эта реплика является не только вспышкой отчаяния потерянного человека, но и красноречивым свидетельством кризиса религиозного сознания в переломную эпоху, когда православная вера перестала быть опорой в мире, охваченном революционным хаосом.

Продолжая бунинскую традицию изображения России в момент исторического катаклизма, автор сквозь призму частных судеб показывает, как рушатся не только общественные устои, но и обрываются глубинные духовные связи. В рассказе «Сашка» с художественной достоверностью запечатлен момент утраты нравственных ориентиров, когда герои оказываются на грани между уходящей старой Россией и пугающей своей неизвестностью новой реальностью. Следует сказать, что Иванников обращался к этой теме и в других своих произведениях. После его смерти был опубликован отрывок из повести «Счастье» (1968), где автор с психологической точностью передает двойственность переживаний русских эмигрантов: «Так, одною рукою утирая ностальгические слезы, другою мы осеняли себя (и про себя) крестным знаменiem: слава Богу, спаслись, уцелели, ушли...» [8, 303]. Этот фрагмент повести раскрывает сложность мироощущения эмигрантов: с одной стороны – ностальгическая тоска по родине, а с другой – облегчение от спасения от нее и пережитого ужаса. Однако, даже оказавшись в изгнании, люди продолжали жить прошлым.

Иванников ярко передает эту противоречивость через детали быта. Например, он описывает лавчонки: в одной из них бывшая «грязнущая княгиня» торгует «иконками, крестиками, поминаниями и прочим благочестивым скарбом» [8, 304]. Религиозные символы, превратившись в товар, все еще остаются связью с утраченной родиной.

Не менее выразительно автор изображает и «русский дух» через кулинарные традиции. Эмигранты с «благоговейной жадностью» вкушают не просто еду, а частицу дома: «рыжий благоухающий борщ и неизменную пару котлет...» [8, 307]. Эта деталь перекликается с рассказом Бунина «В Париже» (1940), где упоминается скромная столовая для русских изгнанников, подающая привычные блюда.

Память, заключенная в мелочах, становится у Иванникова главным способом сохранения связи с Россией. Это особенно ярко проявляется в образах повседневности. Как точно подметили П. Вайль и А. Генис в книге «Русская кухня в изгнании»: «Ниточки, связывающие человека с родиной, могут быть самыми разными – великая культура,

могучий народ, славная история. Однако самая крепкая ниточка тянется от родины к душе, то есть к желудку» [6, 21]. Это телесная память о родине оборачивается для героев Иванникова мучительной двойственностью.

Таким образом, в повести «Счастье» Иванников передает болезненное раздвоение эмигрантского сознания между тоской по родине и освобождением от ее кошмаров. В изгнании и сам автор, и его герои не могут и не хотят оторваться от прошлого, становясь его пленниками: оно продолжает жить в них самих, в убогих лавчонках, в родных вкусах и запахах, которые становятся последней нитью, связывающей с Россией. Этот мотив – Россия, сохраненная в бытовых деталях, превращает творчество Иванникова в своеобразную «энциклопедию русской жизни», где каждая мелочь становится символом потерянного мира.

Творчество И.А. Бунина, Е.Ю. Кузьминой-Караваевой (матери Марии) и М.Д. Иванникова представляет собой три различных, но взаимодополняющих подхода к осмыслению образа православной России в эпоху исторического перелома и вынужденной эмиграции, формируя целостное восприятие былой родины – как в ее территориальном, так и в духовном измерении.

В произведениях Бунина воссоздается ностальгический образ сакральной Руси. Для писателя православие представляет собой неотъемлемую часть русской культурной традиции, воплощенной в древних храмах, монастырских стенах, церковных обрядах, иконописных ликах и колокольных звонах. Эти образы навсегда отпечатываются в человеческой душе, независимо от места пребывания. Вместе со своими персонажами писатель мысленно возвращается к этому миру как утраченному идеалу, а сама родина предстает в его творчестве как погибшая святыня, по которой он совершает проникновенный поминальный плач.

Иванников исследует кризис религиозного сознания сначала в годы революционного крушения России, а затем и реалиях эмигрантского быта, где вера перестает быть опорой, сохраняя лишь отсвет прежней духовной полноты. Его проза фиксирует тот момент, когда церковные обряды теряют сакральное содержание, становятся формальными, а священные символы превращаются в товар. И все же Россия в его изображении не перестает существовать – она продолжает жить в мельчайших деталях быта: именно в этих крупицах повседневности сохраняется глубинная связь с родиной, делаая память последним прибежищем национального самосознания.

Мать Мария (Е.Ю. Кузьмина-Караваева) предлагает принципиально иной путь – воплощение христианских идеалов в деятельном служении. В отличие от Бунина, поэтизирующего ушедшую Русь, и Иванникова, показавшего трагедию современности, она воспринимает православие как действенную силу, способную помочь страждущим и противостоять злу. Ее миссия проявляется в органичном единстве слова и дела: через литературное творчество, осмысляющее пути духовного возрождения, и практическое служение – создание организации «Православное дело», ставшей ярким примером воплощения христианской любви в изгнании. Таким образом, и в слове, и в деяниях мать Мария стремилась возродить духовные основы в новых исторических условиях.

Подводя итоги, следует отметить существенные различия в подходах Бунина, Иванникова и Кузьминой-Караваевой к осмыслению православной традиции, что несколько не умаляет значимости каждого из авторов в истории русской литературы. Их объединяет глубокое взаимодействие категорий веры, памяти и изгнания, создающее уникальный целостный образ «России вне России» – духовного пространства, сохраняемого вопреки историческим катастрофам.

1. Адамович Г.В. *«Последние новости». 1934–1935.* СПб., 2015.

2. Адамович Г.В. *Собрание сочинений. Литературные заметки. Кн. 1 («Последние новости» 1928–1931).* СПб., 2002.

3. Бунин И.А. *Собрание сочинений: в 9 т. М., 1966. Т. 7.*

4. Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 гг. М., 1998.
5. Бунин И.А., Бунина В.Н. Устами Буниных. Дневники: в 2 т. М. 2005. Т.2.
6. Вайль П., Генис А. Русская кухня в изгнании. М., 1995.
7. И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. II. М., 2010.
8. Иванников М.Д. Правила игры: Собрание сочинений. СПб., 2012.
9. Крошкина Л.В. «Старое» и «новое» в христианской культуре XX в.: «Православное дело» матери Марии (Скобцовой) // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. № 7. С. 36–47.
10. Захарова В.Т., Некляева Е.В. Мотив пути в лирике Е.Ю. Скобцовой (матери Марии) в эмиграции (принципы изучения) // Интеграционные технологии в преподавании филологических дисциплин: материалы XII Всероссийской научно-практической конференции. Нижний Новгород, 2023. С. 55–60.
11. Мать Мария (Скобцова; Кузьмина-Караваева Е.Ю.) Россия и эмиграция: Жития святых; Религиозно-философские очерки; Ранняя публицистика; Письма и записные книжки. М., Париж, 2019.
12. Праццерук Н.В. Обретение родины в изоляции от нее (на материале судьбы и творчества И.А. Бунина) // Исследовательский журнал русского языка и литературы. 2024. Т. 12. № 1 (23). С. 75–92.
13. Сергеева Е.В. Художественный концепт «прошедшее» в зарубежной прозе И.А. Бунина // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2022. № 3. С. 72–78.
14. Терапиано Ю.К. Встречи. Нью-Йорк, 1953.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Архангельская Юлия Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого (Тула).

Богатырева Татьяна Борисовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Тульского государственного университета (Тула).

Егоркина Юлия Дмитриевна – аспирант Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого (Тула).

Иванюк Борис Павлович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина (Елец).

Каприелова Виктория Валерьевна – аспирант кафедры славянской филологии филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва).

Назаренко Елена Борисовна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского языка и межкультурной коммуникации Белгородского государственного технологического университета им. В.Г. Шухова (Белгород).

Окутин Никита Юрьевич – аспирант Отдела литератур народов России и стран СНГ Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва).

Пекарь Яна Яновна – аспирант кафедры русской филологии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (Республика Беларусь, Гродно).

Руднева Олеся Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка и литературы Липецкого государственного педагогического университета имени П.П. Семенова-Тян-Шанского (Липецк).

Самосенкова Татьяна Владимировна – доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры русского языка, профессионально-речевой и межкультурной коммуникации Белгородского государственного национального исследовательского университета (Белгород).

Сафрон Елена Александровна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры германской филологии и скандинавистики Петрозаводского государственного университета (Петрозаводск).

Ситникова Галина Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка и литературы Липецкого государственного педагогического университета имени П.П. Семенова-Тян-Шанского (Липецк).

Талалаева Ольга Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, русской и зарубежной литературы факультета истории, политологии и филологии Тамбовского государственного университета имени Г.Р. Державина (Тамбов).

Чевтаев Аркадий Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии и русского языка как иностранного Российского государственного гидрометеорологического университета (Санкт-Петербург).

ДЛЯ АВТОРОВ

Научный журнал «ФИЛОLOGOS» учрежден Елецким государственным университетом им. И.А. Бунина. Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Регистрационный номер: 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 (славянские языки);

5.9.8 Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика.

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

ФИЛОLOGOS

Выпуск 3 (66)

Технический редактор — Н. П. Безногих

Техническое исполнение — В. М. Гришин

Дизайн обложки — Б. П. Иванюк

Подписано в печать 22.09.2025

Дата выхода в свет 23.09.2025

Бумага 51,0 п.л. Формат А-4. Гарнитура Times.

Печать трафаретная

Тираж 1000 экз. Заказ № 65

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