ISSN 2587-6503

БЮЛЛЕТЕНЬ

Калмыцкого научного центра РАН

http://kigiran.com

2024`1

БЮЛЛЕТЕНЬ КАЛМЫЦКОГО НАУЧНОГО ЦЕНТРА РАН

2024
1

ISSN 2587-6503 (Print)

Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН

Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS

2024. № 1

Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН

Издается с 2017 г.

Выходит 4 раза в год.
ISSN 2587-6503 (Print)
2024. № 1

Журнал «**Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН**» («**Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS**») зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Регистрационный номер ПИ № ФС77-77946 от 19.02.2020.

Журнал «**Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН**» («**Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS**») — рецензируемый научный журнал открытого доступа, публикующий результаты комплексных исследований в области исторических, филологических и социологических наук. Журнал предоставляет возможность познакомиться с оригинальными результатами новейших фундаментальных и прикладных исследований российских и зарубежных авторов по наиболее актуальным проблемам. В издании публикуются научные работы по источниковедению, археологии, фольклористике и литературоведению, социальной структуре, социологии.

Журнал публикует статьи на русском, английском,
калмыцком и монгольском языках.
Зарегистрирован в РИНЦ (Российский индекс научного цитирования).
Подписной индекс в каталоге Агентства «Книга-Сервис»:
33086

Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS

Published since 2017.

Issued 4 times per year.
ISSN 2587-6503 (Print)
2024. No. 1

The journal *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS* is registered with the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media, reg. certificate ПИ № ФС77-77946 of 19 February 2020.

The *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS* is a peer-reviewed open access periodical that publishes results of comprehensive historical, philological, and sociological studies. The journal introduces original outcomes of contemporary fundamental and applied explorations conducted by Russian and foreign authors on the most topical issues. The publication focuses on a range of disciplines as follows: source studies, archaeology, folklore and literary studies, social structure, sociology.

The journal publishes articles in Russian, English, Kalmyk, and Mongolian.
Indexed with Russian Science Citation Index.
Subscription code (Kniga-Servis Agency) — 33086

Главный редактор
канд. фил. наук
В. В. Куканова

Редколлегия:
Бакаева Э. П., д-р ист. наук; *Баянова А. Т.*, канд. фил. наук;
Ванчикова Ц. П., д-р ист. наук; *Голенкова З.Т.*, д-р филос. наук;
Дампилова Л. С., д-р фил. наук; *Денисова Г. С.*, д-р соц. наук;
Дулина Н. В., д-р соц. наук; *Жуковская Н. Л.*, д-р ист. наук;
Зайцев И. В., д-р ист. наук; *Иванова И. Н.*, д-р фил. наук;
Казиева А. М., д-р фил. наук; *Кляус В. Л.*, д-р фил. наук;
Кольцов П. М., д-р ист. наук; *Кринко Е. Ф.*, д-р ист. наук;
Лушников Д. А., д-р соц. наук; *Манджиева Б. Б.*, д-р фил. наук;
Музраева Д. Н., канд. фил. наук, д-р ист. наук;
Очиров У. Б., д-р ист. наук; *Очир-Горяева М. А.*, д-р ист. наук;
Пюрбеев Г. Ц., д-р фил. наук; *Ринчинов О. С.*, канд. физ.-мат. наук, д-р ист. наук; *Ситдиков А. Г.*, д-р ист. наук;
Фокин А. А., д-р фил. наук; *Хабунова Е. Э.*, д-р фил. наук;
Ханинова Р. М., д-р фил. наук; *Ярмаркина Г. М.*, канд. фил. наук

Учредитель, редакция, издатель, типография:
Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
«Калмыцкий научный центр Российской академии наук»
Адрес учредителя, редакции, издателя и типографии:
д. 8, ул. им. И. К. Илишкина, 358000 Элиста,
Республика Калмыкия, Россия

Тел.: +7(84722) 3-55-06, +7(84722) 3-55-15
E-mail: kigiran@mail.ru
Сайт: http://kigiran.com/pubs/index.php/bul

Переводчик: Б. О. Номинханова
Дизайн: Д. В. Татнинов
Верстка: А. Н. Когданов

© КалмНЦ РАН, 2024
© Коллектив авторов, 2024

Editor-in-Chief
V. V. Kukanova,
Cand. Sc. (Philology)

Editorial Board:
Bakaeva E. P., Dr. Sc. (History); *Bayanova A. T.*, Cand. Sc. (Philology);
Vanchikova Ts. P., Dr. Sc. (History); *Golenkova Z. T.* Dr. Sc. (Philosophy)
Dampilova L. S., Dr. Sc. (Philology); *Denisova G. C.*, Dr. Sc. (Sociology);
Dulina N. V., Dr. Sc. (Sociology); *Zhukovskaya N. L.*, Dr. Sc. (History);
Zaytsev I. V., Dr. Sc. (History); *Ivanova I. N.*, Dr. Sc. (Philology);
Kazieva A. M., Dr. Sc. (Philology); *Klyaus V. L.*, Dr. Sc. (Philology);
Koltsov P. M., Dr. Sc. (History); *Krinko E. F.*, Dr. Sc. (History);
Lushnikov D. A., Dr. Sc. (Sociology); *Mandzhieva B. B.*, Dr. Sc. (Philology);
Muzraeva D. N., Cand. Sc. (Philology), Dr. Sc. (History);
Ochirov U. B., Dr. Sc. (History); *Ochir-Goryaeva M. A.*, Dr. Sc. (History);
Pyurbeev G. Ts., Dr. Sc. (Philology); *Rinchinov O. S.*,, Cand. Sc. (Physics, Mathematics), Dr. Sc. (History); *Sitdikov A. G.*, Dr. Sc. (History);
Fokin A. A., Dr. Sc. (Philology); *Khabunova E. E.*, Dr. Sc. (Philology);
Khaninova R. M., Dr. Sc. (Philology); *Yarmarkina G. M.*, Cand. Sc. (Philology)

Founder, Editorial Office, Publisher, Printing Office:
Federal State Budgetary Institution of Science
Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences
Address of the Founder, Editorial Office, Publisher, Printing Office:
8, Ilishkin St., Elista 358000,
Republic of Kalmykia, Russian Federation

Phone no.: +7(84722) 3-55-06, +7(84722) 3-55-15
E-mail: kigiran@mail.ru
Website: http://kigiran.com/pubs/index.php/bul

Traslator: B. O. Nominkhanova
Design: D. V. Tatninov
Page layout: A. N. Kogdanov
© KalmSC RAS, 2024
© Composite authors, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Фольклористика

Горяева Б. Б. Функция вещи в мотиве пути (на материале калмыцкой волшебной сказки) 8

Ханинова Р. М., Чумбаева А. С. Функция вещи в калмыцких сказках о животных 31

Манджиева Б. Б. Поэтика вещи в героическом эпосе «Джангар» 53

Литературоведение

Самоделова Е. А. «Белая свитка и алый кушак...» (<1915>) Сергея Есенина: о поэтике вещи в народном костюме. 72

Иванова И. Н., Лепилкина О. И. Поэтика вещи в книге сказов П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка». 88

Савелова Л. В., Багдасарова Г. А. Моделирующий потенциал поэтики предметного мира в прозе Н. С. Лескова 1864–1866 гг.. 105

Бабенко И. А., Шабельский Д. В. Вещное окружение как средство формирования психологизма в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» 121

Фокин А. А., **Аракелова М. Р.** К вопросу о жанре эпистолярного произведения 135

Алексенко А. Д. Вещный мир в драматургической рецепции В. С. Розова. 148

Страшкова О. К. Экзистенциальный диалог Дом / Внедом в современной пост-постмодернистской драме 162

Ханинова Р. М. Домбра в калмыцком фольклоре и лирике XX – начала XXI в.: поэтика музыкального инструмента. 178

Галимуллина А. Ф. Поэтика вещи в творчестве современных татарских поэтов как воплощение национального культурного кода. 209

Федунина О. В. Поэтика вещи в романе М. Дюрас «Английская мята»: от улики к минус-приему. 222

Петрова М. П. Столкновение с вещью как столкновение с иным в романе Г. Аюурзаны «Их тени выше наших душ» 234

CONTENT

Folklor Studies

Goryaeva B. B. The Function of the Thing in the Motif of the Path (based on the material of the Kalmyk fairy tale) 8

Khaninova R. M., Chumbaeva A. S. Poetics of things in Kalmyk tales about animals 31

Mandzhieva B. B. Poetics of Things in the Heroic Epic "Dzhangar" 53

Literature Studies

Samodelova E. A. "The White Zipun and the Scarlet Sash..." (<1915>) by Sergey Yesenin: about the Poetics of Things in Folk Costume 72

Ivanova I. N., Lepilkina O. I. The Poetics of Things in the Book of skaz (folk tales) «The Malachite Casket» by P. P. Bazhov 88

Savelova L. V., Bagdasarova G. A. The Modeling Potential of the Poetics of the Objective World in the Prose of N.S. Leskov 1864–1866 105

Babenko I. A., Shabelsky D. V. Material Environment as a Means of Forming Psychologism in the Novel by L. N. Tolstoy "The Death of Ivan Ilyich 121

Fokin A. A., Arakelova M. R. On the Issue of the Genre of Epistolary Work 135

Aleksenko A. D. The Material World in the Dramatic Reception of V. S. Rozov 148

Strashkova O. K. Existential Dialogue Home / Away in Modern Post-Postmodern Drama 162

Khaninova R. M. Dombra in Kalmyk Folklore and Lyrics of the 20th – early 21st centuries: poetics of a musical instrument 178

Galimullina A. F. Poetics of Things in the Works of Tatar Poets as the Embodiment of the National Cultural Code 209

Fedunina O. V. The Poetics of the Thing in M. Duras's L'Amante Anglaise: From Evidence to Minus-device 222

Petrova M. P. Collision with a Thing as a Collision with Other in G. Ayurzana's Novel "Their Shadows are Taller Than Our Souls" 234

УДК / UDC 398.21

Функция вещи в мотиве пути (на материале калмыцкой волшебной сказки)

Баира Басанговна Горяева[1]

[1] Калмыцкий научный центр РАН (д. 8, ул. им. И. К. Илишкина, 358000 Элиста, Российская Федерация)
кандидат филологических наук, старший научный сотрудник
0000-0001-9386-653X. E-mail: baira.goryaewa[at]yandex.ru

© КалмНЦ РАН, 2024
© Горяева Б. Б., 2024

Аннотация. *Введение.* При изучении вещи главным определяющим началом является основное свойство или функция, которую она выполняет. Функция — основание для систематики вещи в исследованиях. *Результаты.* Анализ текстов калмыцких сказок показал, что, отправляясь в путь, герои берут с собой вещи, некогда сопровождавшие человека при похоронах, переходе в иной мир. Длительность пути в сказке передается через описание железных, символизирующих прочность, предметов, которые изнашиваются к концу пути. На калмыцком материале отмечается случай дополнения посоха и обуви другими вещами из железа (трехслойный панцирь из котла, трехслойный шлем из плоскодонного котла). Материал калмыцкой волшебной сказки дает расширение количества железных предметов, которые под влиянием сказочной традиции, наряду с посохом и обувью, также представляются железными. При отправлении в дальний путь в иной мир чудесная супруга дает герою клубок нитей, который выполняет в сказке путеводную функцию, и вещи-атрибуты (золотой гребень, желто-пестрый платок и золотое кольцо), имеющие функцию опознавания. В мотиве пути калмыцкая волшебная сказка дополняет ковер-самолет еще двумя предметами и наделяет триединство этих вещей одной функцией — транспортной. При бегстве от мусов-людоедов используются полученные от родителей вещи, трансформирующие сказочное пространство. Точило, рубель и шумовка превращаются в труднопреодолимые горы и густой дре-

мучий лес. От отца герой, отправляющийся в путь, получает также меч, который украдкой используется волшебным помощником по своему назначению и незаметно возвращается герою. Тексты на сюжетный тип «Благодарный мертвец» показывают, что герой, вымоленный сын зажиточных родителей или ханский сын, отправляется в путь с золотом и серебром, деньгами, которые имеют устойчивую ассоциативную связь с «иным» миром. При рассмотрении функции вещи в мотиве пути калмыцкой волшебной сказки отмечаются универсальные предметы (посох, обувь, еда, деньги), использовавшиеся в традиционных обрядах перехода у многих народов, в том числе и у калмыков, а также специфичный, заимствованный из культуры русского народа — глиняный горшок *буһш*, который является нетрадиционным для быта калмыцкого народа.
Ключевые слова: калмыки, волшебная сказка, мотив, путь, вещь, функция

Благодарность. Исследование проведено в рамках государственной субсидии — проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (номер госрегистрации: 123021300198-4).

Для цитирования: Горяева Б. Б. Функция вещи в мотиве пути (на материале калмыцкой волшебной сказки) // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 8–30. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-8-30

The Function of the Thing in the Motif of the Path (based on the material of the Kalmyk fairy tale)

Baira B. Goryaeva[1]

[1]Kalmyk Scientific Center of the RAS (8, Ilishkin St., 358000 Elista, Russian Federation)
Cand. Sc. (Philology), Senior Research Associate
0000-0001-9386-653X. E-mail: baira.goryaewa[at]yandex.ru

© KalmSC RAS, 2024
© Goryaeva B. B., 2024

Abstract. *Introduction.* When studying a thing, the main defining principle of it is the main property or function that it performs. Function is the basis for the systematics of things in research. *Results.* The analysis of the texts of Kalmyk fairy tales showed that when setting out on a journey, the characters take with them things that once accompanied a person at a funeral, the transition to another world. The length of the path in the fairy tale is conveyed through the description of iron, implying strength, objects that wear out by the end of the path. On the Kalmyk material, there is a case of adding a staff and shoes with other things made of iron (a three-layer shell from a boiler, a three-layer helmet from a flat-bottomed boiler). The material of the Kalmyk fairy tale provides an expansion of the number of iron objects, which, under the influence of fairy-tale tradition, along with a staff and shoes, also appear to be iron. When setting off on a long journey to another world, the wonderful spouse gives him a ball of threads, which performs a guiding function in the fairy tale and things-attributes (a golden comb, a yellow-mottled handkerchief and a golden ring) that have the function of identification. In the motif of the way, the Kalmyk fairy tale complements the magic carpet with two more objects and gives the trinity of these things one function — transport. When escaping from man-eating mousses, things are used that transform the fabulous space received from parents. The grindstone, the chopping block and the skimmer turn into insurmountable mountains and a dense forest. From his father, the hero, who sets off on a journey, also receives a sword, which is stealthily used by a magical assistant for its intended purpose and imperceptibly returned to the hero. The texts on the "Grateful Dead" plot type show that the hero, the begged son of wealthy parents or the khan's son, sets off on a journey with gold and silver, money that has a stable associative connection with the "other" world. When considering the function of an item in the motif of the Kalmyk fairy tale path, universal objects (staff, shoes, food, money) used in traditional rites of passage by many peoples, including the Kalmyks, as well as a specific one borrowed from the culture of the Russian people — the clay pot *buhsh*, which is unconventional for the life of the Kalmyk people, are noted.
Keywords: Kalmyks, folktale, plot, motif, path, thing, function
Acknowledgements. The reported study was funded by government subsidy, project name «Universals and Specifics in Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of Cross-Cultural

Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China» (state registration number: 123021300198-4).
For citation: Goryaeva B. B. The Function of the Thing in the Motif of the Path (based on the material of the Kalmyk fairy tale). *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS.* 2024; 1: 8–30. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-8-30

1. Введение

Согласно Т. В. Цивьян, «словарное значение вещи следующее: неодушевленный предмет, принадлежащий к движимому имуществу, предмет физического мира, предмет чувственного восприятия, то есть нечто конкретное по преимуществу, осязаемое или, во всяком случае, воспринимаемое с помощью пяти основных чувств; к этому же — максимально оторванное от осязаемости „философское“ значение, положенное в основу описания и анализа картины мира. Но есть еще одно значение, как бы противоречащее всему перечисленному: слово вещь выступает в роли неопределенного местоимения нечто» [Цивьян 2001: 125].

Природа вещи в культурном контексте рассмотрена В. Н. Топоровым. Им подчеркнут антропологический аспект вещи: «Прежде всего вещь — творение, элемент тварного мира, и как таковая она не может не нести отпечаток своего творца — человека» [Топоров 1995: 28].

При рассмотрении вещи в традиционной культуре тюркских народов С. М. Богомаз отмечает: практически все исследователи сходятся во мнении о том, «что главным определяющим началом вещи является ее основное свойство или функция, которую таковая выполняет. Функция зачастую является основанием для систематики вещи в науке» [Богомаз 2008: 122–123].

Определенные вещи сопровождают героя калмыцкой волшебной сказки в дальнем пути, полном опасностей. Он берет вещи, которые помогают ему в дороге. В пути герой сказки встречает чудесных помощников / дарителей, выполняет трудные задания отца невесты, добывая себе жену.

По словам В. Я. Проппа, композиция волшебной сказки строится на пространственном перемещении героя, ее сюжет повествует о представителях двух поколений [Пропп 2001: 36]. Мотив пути является сюжетообразующим в волшебной сказке.

В данной статье нами впервые рассматривается функция вещи в мотиве пути калмыцкой волшебной сказки.

2. Материалом для статьи стали опубликованные на «ясном письме» (тодо бичиг) [Позднеев 1889], в транскрипции на латинице [Kalműckische Sprachproben 1909] и в современной калмыцкой орфографии на кириллице тексты волшебных сказок [Хальмг туульс 1961; Хальмг туульс 1968; Хальмг туульс 1972; Калян 1994]. Из имеющегося в нашем распоряжении корпуса текстов для анализа были привлечены сказки на сюжетный тип СУС 508 «Благодарный мертвец»: текст, опубликованный А. М. Позднеевым [Позднеев 1889: 307–346], сюжет под номером 15 в сборнике образцов калмыцкого языка Г. Й. Рамстедта «Kalmuckische marchen» («Калмыцкие сказки») [Kalműckische Sprachproben 1909: 74–104]; «Алтн Өргч хаана нутгин Мөңгн Өргчк гидг өвгн» («Старик по имени Мёнген Оргечик из нутука хана Алтан Оргечи») [Хальмг туульс 1961: 121–127]; «Арсмч хаана көвүн Өөс Темн Мергн хойр» («Сын Арсамчи хана и Ээс Мерген Темне») [Хальмг туульс 1968: 12–17].

Рассмотрены сказки и на сюжетный тип СУС 400 «Муж (жена) ищет исчезнувшую жену (мужа)»: текст под номером четыре в записи венгерского ученого [Kalmyk Folklore 2011: 235–239; Горяева 2017: 17–19], сказки в первом [Хальмг туульс 1961: 204–206] и последнем томах «Хальмг туульс» («Калмыцкие сказки») [Хальмг туульс 1974: 11–15], сказка «Цецн күүкн» («Мудрая девушка») из репертуара сказителя Санджи Бутаева (1926–1979) [Буутан Санҗин 2008: 87–93].

Сказка «Мергн көвүн Царкин хан хойр» («Юноша-стрелок и Царкин хан») на сюжетный тип СУС 465 «Красавица-жена («Пойди туда, не знаю куда»)» зафиксирована на ойратском ясном письме «тодо бичиг» [Позднеев 1891: 17–48], переиздана в третьем томе сборника «Хальмг туульс» («Калмыцкие сказки») в современной калмыцкой орфографии на кириллице [Хальмг туульс 1972: 186–197]. Вариантами сказок на данный сюжетный тип являются сказки: «Өнчн көвүн Бөк» («Юноша-сирота Бёк») из репертуара Э. К. Лиджиева [Алтн зүн темн 1995: 19–22] и «Хаана тускар»

(«О хане») из репертуара сказителя С. Ш. Бутаева [Буутан Санҗин туульс 2008: 50–64].

Сказки на сюжетный тип СУС 567 «Чудесная птица» представлены несколькими вариантами: текст под № 10 в сборнике Г. Й. Рамстедта в транскрипции на латинице [Kalmückische Sprachproben 1909: 29–31], сказка «Һунуха Дөнәкә хойр» («Трехлетний и Четырехлетний») [Хальмг фольклор 1941: 130–135; Хальмг туульс 1961: 67–71], сказка «Эк уга үлдсн хаана хойр көвүн» («Два ханских сына, оставшихся без матери») [Хальмг туульс 1972: 150–162], сказка «Алтар өндглдг богшурһа» («Воробей, несущийся золотом») [Калян 1994: 128–129], сказка «Алтн нуһсн» («Золотая утка») [Т. С. Тягинован амн урн… 2011: 43–48].

На сюжетный тип СУС 315 «Звериное молоко» рассмотрены сказки: из сборника «Седклин күр» («Задушевный разговор») [Седклин күр 1960: 81–86], «Көвүн күүкн хойрта эмгн өвгн хойр» («Старик и старуха, у которых были сын и дочь») [Хальмг туульс 1974: 15–18], «Күрлдә Мергн» («Кюрлдя Мерген») [Алтн зүн темн 1995: 15–19].

Проанализирована также сказка «Муст өгсн көвүн» («Юноша, отданный мусу»), включающая как эпизод сюжетный тип СУС – 811* «Отдай, чего дома не оставил» [Хальмг туульс 1961: 215–216].

3. Методология

При рассмотрении функции вещи в мотиве пути на материале калмыцких волшебных сказок мы опирались на исследования В. Я. Проппа по генезису («истории») волшебной сказки [Пропп 1986]. При анализе учтен нами также опыт изучения предметных реалий и их роли в формировании художественно-поэтического мира волшебной сказки и построении ее сюжета [Добровольская 2009]. В. Е. Добровольская выделяет матрицу значимых параметров предметных реалий, выявляет их взаимосвязь друг с другом и отмечает зависимость их значений от сюжетного и функционального типа реалий [Добровольская 2009].

Актуальны для нашего исследования материалы этнолингвистического словаря «Славянские древности», созданного

по замыслу и под общей редакцией академика Н. И. Толстого [Славянские древности 2004], а также учебное пособие Р. М. Ханиновой по поэтике вещи в литературе [Ханинова 2012].

4. Железные вещи в мотиве пути

Изучив обширный фольклорный и этнографический материал, В. Я. Пропп отмечал, «что обувь, посох и хлеб были те предметы, которыми некогда снабжали умерших для странствий по пути в иной мир. Железными они стали позже, символизируя долготу пути» [Пропп 1986: 49]. При этом из соединения посох + хлеб + сапоги может выпасть одно или даже два звена, поэтому может упоминаться только хлеб, или только обувь, или только посох. Зачастую хлеб, принимая черты рационализации, превращается в сухари, подорожники и др., а посох — в палочку или палицу, которая «никогда не играет роли оружия» [Пропп 1986: 49].

Анализ текстов калмыцких волшебных сказок показал, что, отправляясь в путь, герой также берет с собой железные вещи: посох и обувь. Такие предметы некогда сопровождали человека при похоронах, переходе в иной мир, они использовались в похоронном обряде этноса [Шараева 2010: 46], а в сказочном тексте стали железными.

Так, в калмыцких сказках на сюжетный тип СУС 508 «Благодарный мертвец» бездетные старик и старуха обладают несметным богатством в виде четырех видов скота, но не имеют наследника. Из четырех вариантов сказок на данный сюжетный тип в одной — «Алтн Өргч хаана нутгин Мөңгн Өргчк гидг өвгн» («Старик по имени Мёнген Оргечик из нутука хана Алтан Оргечи») старик отправляется в путь к своему заячи (вершителю судьбы), чтобы просить его ниспослать сына. Несмотря на свои табуны лошадей, в путь старик отправляется пешком: *Тиг*ə*д өвгн йисн давхр төмр башмг цутхулж*ң *авад, йисн алд төмр тайг келгулж*ң *авад, заячдан одхар йовһар һарад йовна* ‘Поэтому старик повелел выковать девятислойные железные башмаки, девятисаженный железный посох, взяв их, пешком отправился к своему заячи’[1] [Хальмг туульс 1961: 121].

[1] Здесь и далее перевод автора. — *Б. Г.*

В другой сказке «Алтн Өргчк хаани нутгт бәәдг Мөңгн Өргчк байна көвүн Манҗин Зәрлг ялч көвүн хойрин тууль» («Сказка о Манджин Зарлике сыне богача Менген Оргечик, живущем в нутуке хана Алтан Оргечик, и юноше-слуге») длительность пути старика описывается традиционной формулой («день за день не считая, ночь за ночь не считая») и усиливается еще одной формулой: «сколько дней, ночей, сколько месяцев шел, кто знает» [Позднеев 1889: 307]. К границам кочевий старик подходит через «семью семь сорок девять дней», так как, согласно представлениям калмыков, именно за этот период времени душа достигает иного мира [Калмыки 2010: 272–275].

Из четырех вариантов сказок на сюжетный тип СУС 400 «Муж (жена) ищет исчезнувшую жену (мужа)» в сказке «Moha көвүн» («Юноша-змей») ханская дочь использует в пути железный посох и обувь. Из-за сжигания его змеиной кожи чудесный супруг покидает героиню в обличии желтоголового лебедя со словами, чтобы она не искала его, поскольку он улетает жить в место слияния неба и земли. Супруга после этого отправляется вдогонку и добирается до него, когда железный посох истерся до размеров большой пяди, а железная обувь износилась: *Төмр төвтлнь гүүһәд, төмр сөөкәһән элтлнь гүүһәд, ик теңгр һазр хойран хоорнд күрәд ирв* [Хальмг туульс 1961: 205]. Длительность пути передается через описание железных предметов, отличающихся прочностью, изнашивающихся к концу поисков.

В сказке «Муст өгсн көвүн» («Юноша, отданный мусу»), включающей как эпизод сюжетный тип СУС – 811* «Отдай, чего дома не оставил», старик обещает своего младшего сына мусу. В назначенное время юноша приходит к условленному месту, вытаскивает из огня желтоголового змея, превращающегося в черного муса, которому старик и обещал своего сына. Юноша женится на дочери муса, позже, когда мус постарел, он возвращается с женой домой к родителям. Его старший брат, никогда не выходивший из дома, однажды вышел и увидел супругу брата. После требований старшего сына женить его на супруге младшего брата, родители решают извести младшего, отправив его к прадеду с тем, чтобы вернуть пять коз, которых когда-то поднесли праотцу [Хальмг туульс 1961: 215–216]. Герой отправляется в иной мир к своему прадеду.

Супруга снабжает в дорогу мужа мясом ста лошадей, ста коров, ста овец, которое долго варит все вместе, уваривает и крошит так, что оно помещается в один кожаный мешок (*зун мөр, зун үкр, зун хө ниилүләд чанад, давтж-давтж, нег түңгрцгт болһад өгв*) [Хальмг туульс 1961: 216]. После этого юноша отливает железный посох и железные башмаки и отправляется в путь. Таким образом, герой указанной сказки преодолевает долгий путь в его горизонтальном виде: *Кедү хонг йовсинь күн медхш* ‘Никто не знает, сколько дней он шел’ [Хальмг туульс 1961: 216].

Дойдя до входа в нижний мир, юноша преодолевает пространство в его вертикальном разрезе: *Тер нүкнә амн деер сууһад, хотан идчкәд, нүдән аняд, чикән атхад киисв. Жуугж, жуугж дора замб түвд күрв* ‘Сев на краю той ямы, поев, зажмурил глаза, зажал уши и упал [в яму]. Стремительно падал, падал и достиг нижнего мира’ [Хальмг туульс 1961: 216].

Отметим случай, когда посох и обувь дополняются другими вещами из железа. В сказке «Догшн Хар баатрин хойр көвүнә тууль» («Сказка о двух сыновьях Догшин Хара богатыря») на сюжетный тип СУС 315 «Звериное молоко» герой в гневе на свою мать разбивает вдребезги котел, делает из него трехслойный панцирь и надевает его, разломав плоскодонный котел, делает трехслойный шлем. Разбив чугун, выплавил трехслойные железные башмаки и обулся. Сломав треногу, сделал посох длиной в три сажени и еще полсажени (*Экдән уурлад, ик хәәсән хамх цокад, һурвн давхр көүйг кеж өмсв, бәкрсинь хамх цокад, һурвн давхр дуулх кев. Чугуһан хамх цокад, һурвн давхр төмр сөөкә кеж өмсв. Тулһан хамх цокад һурвн алд делм тайг кеж авв*) [Хальмг туульс 1961: 143].

Таким образом, материал калмыцкой волшебной сказки демонстрирует расширение количества железных предметов, которые сопровождают героя в дороге. Панцирь и шлем, составляющие часть одеяния богатыря, под влиянием сказочной традиции, наряду с посохом и обувью, также становятся железными.

В. Е. Добровольская, рассмотрев в русской волшебной сказке знаки, информирующие о длительности пути, — башмаки, колпак и сухари, заметила: «Воспользовавшись предметами реальной практики, необходимыми для дороги (в путь обычно отправляются в специальной обуви, в шапке и с запасом еды), сказка не усилила

защитные функции обуви, одежды и еды, не приписала им дополнительные свойства, а осмыслила их как вещи, сделанные из чрезвычайно прочного материала (железа) и тем самым подчеркнула сложность и длительность пути» [Добровольская 2009: 79].

5. Клубок как путеводитель

В калмыцких сказках на сюжетный тип СУС 465 «Красавица-жена («Пойди туда, не знаю куда»)» чудесная супруга, отправляя мужа в иной мир за неведомо чем невесть куда, дает ему клубок нитей. В сказке «Мергн көвүн Царкин хан хойр» («Юноша-стрелок и Царкин хан») [Позднеев 1891: 17–48; Хальмг туульс 1972: 186–197] жена советует мужу, который собирался ехать верхом на лошади, идти пешим. Поэтому герой пускается в путь, сделав три шага от двери и бросив перед собой клубок нитей: *Нөкрнь тер моһлцг утцнь авад, мөрән тәвж оркад, үүднәсн һурв алхад, хайж оркв* [Позднеев 1891: 25; Хальмг туульс 1972: 189].

В сказке «Өнчн көвүн Бөк» («Юноша-сирота Бёк») из репертуара Э. К. Лиджиева чудесная супруга также дает клубок ниток (*моһлцг утц*) герою со словами, чтобы он шел вслед за клубком, который приведет к ее сестрам за помощью [Алтн зүн темн 1995: 19].

В сказке «Хаана тускар» («О хане») из репертуара сказителя С. Ш. Бутаева чудесная супруга отправляет героя к своим трем тетям, сестрам по матери (*һурвн наһц эгч*), вслед за клубком (*монда утц, моһлцг утцан*), чтобы они помогли ему найти нечто неведомо откуда [Буутан Санҗин туульс 2008: 54].

Ср.: мифопоэтическое значение клубка нитей в традиции славянских народов характеризуется следующим образом: «Н[ить] в клубке — символ длины и бесконечности, пути и дороги, благодаря ей сказочный герой преодолевает испытания» [Славянские древности 2004: 402].

При рассмотрении предметных реалий русской волшебной сказки клубок нитей отнесен В. Е. Добровольской к средствам, информирующим о дороге и указывающим путь. Образ клубочка имеет «глубокие мифологические корни и осознается мифоэпической традицией <…> как воплощение нити и ассоциированных с ней представлений о жизни и связывающих элементах простран-

ства (наиболее известный пример такого рода нить Ариадны)» [Добровольская 2009: 77]. Клубочек выполняет в сказке путеводную функцию, наряду с другими шарообразными предметами, служит указателем пути и направления. По мнению В. Е. Добровольской, в некоторой степени эти вещи можно рассматривать как замену помощника героя [Добровольская 2009: 77].

В. Я. Пропп видел «теснейшее родство» между волшебным помощником и волшебными предметами, которые «представляют собой лишь частный случай помощника» [Пропп 1986: 191].

В трех текстах калмыцких сказок клубок нитей является волшебным предметом, так как взят «оттуда» и вручается чудесной супругой из иного мира: небожительницей, дочерью Хормусты-тенгрия, и дочерью муса.

«„Оттуда“ — это для более ранней стадии означает „из леса“ в широком смысле этого слова, а позже — предмет, принесенный из иного мира, а по сказочному — из тридесятого царства», — пишет В. Я. Пропп [Пропп 1986: 197].

Следует отметить случай, когда в сказке «Хаана тускар» («О хане») из репертуара сказителя С. Ш. Бутаева функцию путеводителя, помимо клубка, выполняет также хромоногая лягушка [Буутан Санҗин туульс 2008: 56–60]. Это земноводное встречается тете чудесной супруги героя и сообщает ей, что знает, где находится то, что ищет муж ее племянницы. При этом лягушка велит ее поместить в глиняный горшок с молоком, периодически вылезая, приобретая размеры верблюда и помогая герою преодолевать преграды (океан, пожар). Возвращаясь в горшок, лягушка указывает направление, в котором надо двигаться герою:

Меклә:

— Тиигәд йов, зүн һар тал йов, барун һар тал йов, һоодан йов. — Йов гисәрнь йовадл йовнал.

‘Лягушка:

— Так иди, налево иди, направо иди, прямо иди. — Он идет, куда она говорит’ [Буутан Санҗин туульс 2008: 57].

Обратим внимание, что глиняный горшок *буһш* не является традиционным для культуры калмыцкого народа. Вероятно, сказитель Санджи Бутаев, проживавший на границе с донскими казаками, зная русский язык и устную традицию, использовал мотивы из

русской сказки «Пойди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что» на сюжетный тип СУС 465 «Красавица-жена». Сюжет калмыцкой сказки «Хаана тускар» («О хане») близок к русскому варианту и сходится в описании лягушки как путеводителя: «Старуха принесла большую банку, налила свежим молоком, посадила в нее лягушку и дает зятю: „Неси, — говорит, — эту банку в руках, а лягушка пусть тебе дорогу показывает“» [Афанасьев 1985: 114].

6. Вещи-атрибуты чудесного супруга / супруги

Герой калмыцких сказок на сюжетный тип СУС 465 «Красавица-жена» отправляется в дальний путь, следуя за клубком нитей. При этом в сказке «Мергн көвүн Царкин хан хойр» («Юноша-стрелок и Царкин хан») чудесная супруга догоняет его и дает золотой гребень со словами: *Толһатн дәәкрсн цагт самлҗ йовтн, — гиһәд, нег алтн сам көвүнд өгв.* ‘Когда у вас спутаются волосы, то расчешите’ [Позднеев 1891: 25; Хальмг туульс 1972: 189].

Золотой гребень супруги-небожительницы не раз сослужит добрую службу своему новому владельцу. Узнав гребень младшей сестры, старшие сестры всячески помогают зятю. Старшая из них повелевает животными так же, как Баба-Яга. Она взяла свою золотую дудку-бюшкюр, поднялась на крышу дворца и стала играть на ней. Когда зазвучали сто восемь мелодий печали, шестьдесят две мелодии радости, прилетели поверху летающие птицы, явились внизу обитающие насекомые и встали в круг.

Никто из этих живых существ не смог помочь герою и указать предмет его поисков. Еще раз старшая сестра стала играть на дудке: все водные обитатели — змеи, лягушки, рыбы, черепахи и раки вышли и вокруг нее собрались. Самым последним появился хромой хан раков, который подсказал путь герою [Хальмг туульс 1972: 190–191].

В данном случае гребень чудесной жены, представительницы иного мира, в калмыцких волшебных сказках соотносим по своей функции со знаками, содержащими информацию о принадлежности героя к определенной группе, классифицированной В. Е. Добровольской на материале русской волшебной сказки.

Гребень как индивидуальное средство является атрибутом чудесной жены героя. Гребень героини — золотой (*алтн сам*), со-

гласно исследованиям В. Я. Проппа, это признак принадлежности иному миру [Пропп 1986: 284–286]. Благодаря этому гребню старшие сестры узнают зятя — мужа своей младшей сестры и помогают сироте решить задачу хана.

В варианте сказки на сюжетный тип СУС 465 «Красавица-жена» из репертуара Э. К. Лиджиева «Өнчн көвүн Бөк» («Юноша-сирота Бёк») герой, следуя за клубком, попадает в лес и добирается до прекрасного дворца, средняя сестра узнает зятя по клубку нитей, который он получил от своей жены: *Бәәшңгүр орад ирв: моһлцг утц үзчкәд, дү күргән таняд, учр-зөвинь сурад, идә-ундынь өгәд, хонулад, өрүн: «Не, эн моһлцг утцна ормар гү, мини эгч медх», — гиһәд көлврүләд өгв: утцна ормар гүүһәд һарв* ‘Вошел он во дворец: увидела клубок нитей, узнала зятя своего, расспросила, накормила, спать уложила, утром: «Ну, следом за этим клубком нитей беги, моя старшая сестра будет знать», — сказала и бросила клубок: следом за нитью побежал’ [Алтн зүн темн 1995: 19]. Старшая сестра также узнала зятя по клубку нитей: *Көлврсн моһлцг утц үзәд, дү күргән таняд…* [Алтн зүн темн 1995: 19–20].

Таким образом, клубок нитей в калмыцкой волшебной сказке, помимо путеводной функции, выполняет еще и атрибутивную — распознавание.

В других сказках чудесная супруга-небожительница может дать в дальний путь иную вещь, служащую ее атрибутом. Это желто-пестрый платок (*шар цоохр альчур*). В сказке «Мергн көвүн Царкин хан хойр» («Юноша-стрелок и Царкин хан») на сюжетный тип «Красавица-жена» желто-пестрый платок супруги служит сигналом для тигрицы: *Тенд нәәҗнр келв: «Эн мини альчур авч йовтн, — гиҗ, нег шар цоохр альчур өгв. Тер эм барс бийдән довтлх цагт эн альчуриг һарһҗ үзүлтн, — гив. — Үзүлхлә, эн альчуриг таньх. Таньхларн, танд юм келго, үсән сааһҗ өгх. Тер юн ги[һә]д гихнь, нег цагт мини мал болҗ йовсн билә», — гив.* ‘Тогда супруга сказала: «Этот мой платок возьмите с собой» и дала свой желто-пестрый платок. — «Когда та тигрица будет нападать на вас, вытащите и покажите этот платок», — сказала. — «Когда покажете, узнает этот платок. Узнав, беспрепятственно даст надоить молока своего. Потому что когда-то она была моим домашним питомцем»’ [Позднеев 1891: 21–22; Хальмг туульс 1972:

187]. Тигрица, молоко которой является лекарством для излечения хана, видит желто-пестрый платок своей бывшей хозяйки и дает надоить молока: *Күрәд ирхләнь, шар цоохр альчуран һарһад, сажңн үзүлв. Альчуринь үзәд, эм барс тогтн тосч, «Көвүн, чи эн альчуриг хамаһас аввч?» — гиж сурснд, көвүн: «Мини нәәжңрин альчур", — гиж келснд, эм барс: «А-а, чи юн кергтә йовлач?» — гиснд көвүн: «Мана хан шарта болснд чини үс керглж ирүв», — гиснд, «Тиигмәс өткн бууж, савдан сааж ав», — гив.* 'Когда приблизилась, вытащил желто-пестрый платок, встряхнул и показал его. Увидев платок, тигрица остановилась. «Юноша, откуда этот платок у тебя?» — спросила. Юноша: «Моей супруги платок», — ответил. На это тигрица сказала: «А-а, что за дело тебя привело?». Юноша ответил: «Наш хан занемог, я пришел в поисках твоего молока». «Тогда быстрей слезай [с лошади], надои в свою посуду»' [Позднеев 1891: 22; Хальмг туульс 1972: 188].

Следует отметить, что желто-пестрый (*шар цоохр*) цвет платка не случаен. Именно он является цветообозначением солнца в традиционной культуре, пестрота его отражает темные пятна на светиле. Связь предмета с солнцем есть признак иного мира, по В. Я. Проппу [Пропп 1986: 283–284].

В сказке «Хаана тускар» («О хане») на сюжет СУС 465 «Красавица-жена» чудесная супруга вручает мужу полотенце и наказывает пользоваться только им: *Гериннь күнь һар арчдг альчур өгсн бәәж. «Йир хамачн һарһад, хот уусн һазртан нур-һаран уһалго бичә уутн. Нүр-һаран уһасн цагтан, күүнә альчурт һаран бичә арчтн. Только эн эврәннь альчурар арчтн».* 'Хозяйка, оказывается, дала полотенце. «Везде его вынимайте в местах, где будете есть, не ешьте, не помыв рук, не умывшись. Когда будете умываться, чужим полотенцем не вытирайте руки. Только этим своим полотенцем вытирайте»' [Буутан Санҗин туульс 2008: 54–55]. В результате, следуя совету жены, герой пользуется только своим полотенцем, благодаря чему узнан ее тетями, которые помогают ему выполнить трудную задачу хана.

Следует также отметить атрибут чудесного супруга из иного мира — золотое кольцо. В калмыцкой сказке «Цецн күүкн» («Мудрая девушка») из репертуара сказителя Санджи Бутаева на сюжетный тип СУС 400 «Муж (жена) ищет жену (мужа)» тенгрий-

небожитель, улетая в образе желтоголового лебедя, оставляет жене свое золотое кольцо, по которому он узнает ее в мире небожителей [Буутан Санҗин туульс 2008: 87–93].

7. Вещи, перемещающие в пространстве

Перемещение героя в калмыцких волшебных сказках на сюжетный тип СУС 567 «Чудесная птица» происходит с помощью волшебных предметов, которые также доставлены из иного мира. Так, в сказке «Һунуха Дөнәкә хойр» («Трехлетний и Четырехлетний») герой встречается с тремя людьми, которые не могут поделить золотую трость, ковер и шапку. Если ковер сложить вчетверо, надеть шапку, взять посох и, сев на ковер, ударить им, указав направление, он доставит куда угодно: *Кевсинь дөрвлҗлҗ эвкәд, махлаһинь өмсчкәд, тайгинь авад, кевс деер суучкад, хамаран болвчн тоб гигәд тайгарн цокхла, түүнд күргдмн* [Хальмг туульс 1961: 95]. То, что посох является золотым, показатель его принадлежности иному миру. Три вещи совместно выполняют одну общую функцию — транспортную: доставляют героя в нужное ему место.

В сказке «Эк уга үлдсн хаана хойр көвүн» («Два ханских сына, оставшихся без матери») на сюжетный тип СУС 567 младший из братьев встречает трех людей, дерущихся за три вещи: золотой ковер, золотой посох и черную шапку. Если сесть на золотой ковер и ударить золотым посохом со словами: «Доставь в то место, куда хочу!», то полетит и доставит в указанное место (*Алтн кевс деернь һарад суучкад, алтн тайгарнь: «Сансн һазртм күрг!» — гиһәд, цокчкхла, нисәд сансн һазрт күргдмн*) [Хальмг туульс 1972: 153].

Как средство передвижения ковер-самолет в калмыцких сказках приводится в движение ударом посоха и произнесением заклинания.

Как средство передвижения ковер-самолет в русских волшебных сказках, включающих как эпизод сюжет СУС 518 «Обманутые черти (лешие)», герой добывает обманом у мифологических персонажей. С его помощью герой в мгновение ока оказывается в нужном ему месте [Добровольская 2009: 96] без каких-либо сопровождающих действий.

В сказке «Алтар өндглдг богшурһа» («Воробей, несущийся золотом») три богатыря находят три волшебные (*эрдмтә*) вещи,

которые должны доставить хану. Первая — стальной меч, который при взмахивании доставляет в любое место (*дайлад оркхла, дурта һазртнь күрдг гинт болд үлд*), вторая — каракулевая черная шапка, при надевании которой становишься невидимым (*өмсәд оркхла, күүнд үзгддг уга замб хар махла*), третья — ворсистый желтый ковер, при расстилании он заполняется всевозможной едой и фруктами (*делгәд оркхла, аль сансн хот-хоолар, зер-земшәр дүүрдг үстә шар кевс*) [Калян 1994: 129].

8. Вещи, препятствующие антагонисту

В калмыцкой сказке на сюжетный тип СУС 312 «Чудесное бегство» три сестры получают от родителей вещи, помогающие им сбежать от семьи мусов-людоедов («Һорвн күүктә эмгн өвгн хойр» («Старик и старуха с тремя дочерьми»)). Точило оставлено отцом для старшей дочери, для средней и младшей — мать оставила рубель и шумовку. Спасаясь бегством от стариков-мусов, три сестры заклинают эти предметы: *Ик күүкнь: «Минән аавин бүлү болхла уул мөрг болад одх», — гиһәд шибб. Эмгн уул мөрг давчадад үлдәд бәәв.* ‘Старшая сестра: «Если это точило моего отца, то превратится в гору с выступами», — сказала и бросила. Старуха не смогла перебраться по горным уступам и осталась’; *Дундк күүкн: «Минән ээҗин эдрңг болхла ик-чик модн болад одх». Ик-чик модн болад, ардынь үлдәдәв.* ‘Средняя сестра сказала: «Если это рубель моей матушки, то обратится в большой дремучий лес». Превратился в большой дремучий лес, осталась позади [старуха]’; *Бичкн күүкн келҗәнә: «Минән ээҗин шүр болхла, шү-хар модн болх», — гиһәд шивәд оркв. Шү-хар модн болад, эмгн үлдәдәв.* ‘Младшая сестра сказала: Если это шумовка моей матушки, то пусть станет темным лесом» и бросила. Темным лесом стала, старуха осталась’ [Хальмг туульс 1968: 35].

Точило, рубель и шумовка использовались в быту калмыков-скотоводов. В сказке, полученные от родителей, они приобретают волшебные свойства, превращаясь в труднопреодолимые горы и густой дремучий лес, трансформируя сказочное пространство.

В варианте сказки на этот же сюжетный тип «Эгч-дү һурвн» («Три сестры») главные героини используют три предмета, доставшиеся от родителей: рубель, точило и гребень. Убегая от пре-

следующей старухи-людоедки, сестры бросают по очереди эти предметы, создавая антагонисту препятствия в виде кручи с помощью рубеля, в виде реки с помощью точила, в виде глубокой ямы с помощью гребня [Хальмг туульс 1972: 145–149].

По наблюдению В. Я. Проппа: «Лес в сказке вообще играет роль задерживающей преграды. Лес, в который попадает герой, непроницаем. Это своего рода сеть, улавливающая пришельцев. Такая функция сказочного леса ясна в другом мотиве — в бросании гребешка, который превращается в лес и задерживает преследователя» [Пропп 1986: 57].

Тексты калмыцких волшебных сказок показывают трансформацию пространства после бросания чудесных предметов. При этом антагонист с трудом, но все же преодолевает гору и лес. Непреодолимой для преследователя становится третья преграда — река, которая в традиционном мировоззрении этноса представляется границей миров.

«Это связано с сильной магической и мифологической функцией воды. Мифомагическая семантика воды была столь сильна, что даже после разрушения мифологического сознания и частичной трансформации сказочной поэтики, когда вместо трех элементов остается один, им является именно водная преграда. Вероятно, причина этого заключалась также в том, что вода и в реальном быту наиболее опасная и трудно преодолимая преграда» [Добровольская 2009: 104].

9. Меч как оружие

В сказке «Алтн Өргч хаана нутгин Мөңгн Өргчк гидг өвгн» («Старик по имени Мёнген Оргечик из нутука хана Алтан Оргечи») на сюжет «Благодарный мертвец» отец отправляющемуся торговать сыну вручает короткий меч. *Өвгн ohтр хар улдән авад, хар нохаһан дахулҗ һарад, көвүндән одна. «Не, мend йович, — гигәд, ноха ohтр хар улд хойран өгчкәд: Не, үүнәс һарад дола хонсн цагтнь ик хар толһа харһх, тер толһаһас өдрәр давҗ үзтн, толһаһас давад дола хонсн цагтчнь ик хар хаг харһх, түүнәс бас өдрәр давҗ үзтн, цань дола хонсн цагт ик цаһан элсн хаг харһх, түүнәс өдрәр давҗ үзтн» — гиҗ эцгнь көвүндән келчкәд, мendлəд хәрв* ‘Старик взял свой короткий черный меч,

свою черную собаку позвал, поехал навстречу сыну. «Ну, будь здоров, — сказал, собаку и черный меч отдал: Ну, как тронетесь отсюда, через семь суток встретится большой курган, постарайтесь тот курган проехать днем, как проедете курган, через семь суток сплошные солончаки будут, попробуйте их тоже днем проехать, после этого через семь суток белые пески покажутся, проезжайте их днем», — сказал отец своему сыну, попрощался и вернулся домой' [Хальмг туульс 1961: 123].

Отметим, что отцом меч дарится сыну при отправлении в опасный путь, движение по которому в сказке обозначается определенными локусами, представляющими угрозу для жизни героя. В указанных родителем героя местах обитают враждебные для него хтонические существа. При этом волшебный помощник устраняет всех антагонистов незаметно для героя и его же мечом, украдкой используя по своему назначению и незаметно возвращая герою. Меч в сказках на сюжет «Благодарный мертвец» является оружием предков, которое может одолеть врагов.

Другой пример в сказке «Көвүн күүкн хойрта эмгн өвгн хойр» («Старик и старуха, у которых были сын и дочь») на сюжетный тип СУС 315 «Звериное молоко»: брат и сестра, оставшиеся в своем кочевье одни, находят старый сломанный меч (*хуучн хамхрха үлд*), который юноша использует как оружие и рубит муса [Хальмг туульс 1972: 15–16].

В русской волшебной сказке исследователями выделяются два типа оружия: меч = сабля, тесак и дубинка = палица, булава. С точки зрения генетических истоков этих предметных реалий важно то, что оружие, приобретенное или подаренное герою, связано с «иным» миром; в зависимости от типа сказочного сюжета это либо оружие предков, либо подарок «иномирного» персонажа [Добровольская 2009: 104].

10. Деньги в пути

Зачастую развитие действия волшебной сказки связано с отправкой в путь старшими представителей младшего поколения. Мотивировкой для отправления в путь детей служат различные обстоятельства. Однако в сказке на сюжетный тип СУС 508 «Благодарный мертвец» «Алтн Өргчк хаани нутгт бәәдг Мөңгн

Өргчк байна көвүн Манҗин Зәрлг ялч көвүн хойрин тууль» («Сказка о Манджин Зарлике сыне богача Менген Оргечик, живущем в нутуке хана Алтан Оргечик, и юноше-слуге») герой сам изъявляет желание отправиться в путь с тем, чтобы торговать. Для этого он просит денег у родителей. Благодаря поддержке матери герой получает мешок (*тулум*) золота и отправляется в путь, взвалив его на спину. В пути он отдает золото в счет долга покойника [Позднеев 1889: 317].

В сказке, записанной от сказителя Санджи Манджикова, «Арсмч хаана көвүн Өөс Темн Мергн хойр» («Сын Арсамчи хана и Ээс Мерген Темне») родители умирают, и мальчик решает отправиться торговать: *Тиигәд, цаг цаглад нас бийән эдләд, хан хатн хойр өңгрв. Көвүнь үлдв. Көвүнь ухалад, санад бәәһәд, аңгиннь йовҗ йовсн кергәр барш кеһәд бәәхәр санҗана* [Хальмг туульс 1968: 12]. Герой в пути встречает человека, избивающего мертвеца, отдает ему лопату золота и вызволяет мертвеца [Хальмг туульс 1968: 12].

В сказке, опубликованной Г. Й. Рамстедтом под номером 15, герой отправляется в путь, отдает деньгами долг умершего человека и предает его тело земле [Kalműckische Sprachproben 1909: 89].

Тексты на сюжетный тип СУС 508 показывают, что герой, вымоленный сын зажиточных родителей или ханский сын, отправляется в путь с золотом и серебром, деньгами, которыми отдает долг умершего, дарует ему покой, в результате обретая волшебного помощника – благодарного мертвеца, покинувшего иной мир с целью отплатить за добро.

Согласно К. А. Богданову, функция денег в фольклорных текстах отличается от их социальной функции в обществе. В фольклоре главными являются магическая и дифференцирующая (связанная с демонстраций социального статуса персонажа) функции денег. Исследователь убедительно показывает ритуальные корни использования денег и их устойчивую ассоциативную связь с «иным» миром в русском фольклоре: «Связь богатства и ада и, в частности, богатства и адова огня поддерживается в фольклоре вполне определенно» [Богданов 1995: 65].

11. Заключение

В мотиве пути калмыцкой волшебной сказки используются определенные вещи: железный посох, железная обувь, железный панцирь, железный шлем, клубок нитей, золотой гребень, полотенце, платок, золотое кольцо, точило, рубель, шумовка, ковер-самолет, ковер (самобранка), меч, шапка, золото, серебро, деньги.

Все вещи принадлежат главным героям, использующим их на своем пути. Некоторые из этих вещей полифункциональны. Один и тот же предмет в сказочных текстах обладает разными функциями. Так, меч, помимо своей прямой функции оружия, выступает средством передвижения, клубок нитей не только путеводитель, но и как атрибут чудесной супруги служит средством опознавания. Ковер в сочетании с другими предметами в одних сказках становится средством передвижения героя, когда нужно сложить ковер, надеть шапку и стукнуть посохом, в другой сказке ворсистый, желтого цвета ковер при расстилании выполняет функцию скатерти-самобранки, аналогичную в русских волшебных сказках. Кроме того, шапка при надевании может делать ее носителя невидимым. По золотому гребню, принадлежащему чудесной супруге, узнают ее супруга. Обычный же гребень превращается в препятствие для антагониста. Необычным предметом в калмыцкой волшебной сказке является глиняный горшок, поскольку традиционная посуда и утварь у калмыков деревянная, кожаная и железная. В этой сказке такая вещь представляется заимствованной из русской сказочной традиции.

Таким образом, в результате рассмотрения функции вещи в мотиве пути калмыцкой волшебной сказки отмечаются универсальные предметы (посох, обувь, еда, деньги), использовавшиеся в традиционных обрядах перехода у многих народов, в том числе и у калмыков, а также специфичный, заимствованный из культуры русского народа — глиняный горшок «буһш», который является нетрадиционным для быта калмыцкого народа. Дальнейшее изучение функции вещей в калмыцкой волшебной сказке помогает выявить их особенности действия в мотиве пути того или иного сказочного сюжета.

Источники

Алтн зүн темн 1995 — Алтн зүн темн (= Золотая игла). Сказки / составитель Э. К. Лиджиев. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1995. 120 х.

Афанасьев 1985 — *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки. Изд. подг. Л. Г. Бараг, Н. В. Новиков. В 3-х тт. Т. 2. М.: Наука, 1985. 463 с.

Бакаева 2010 — *Бакаева Э. П.* Похоронно-поминальная орядность // Калмыки. М.: Наука, 2010. С. 270–281.

Буутан Санҗин 2008 — Буутан Санҗин туульс (= Сказки Санджи Бутаева). Записи 1971–1978 годов. В 2-х кн. Кн. 1 / вступ. ст. Н. Г. Очировой; сост., подг. текстов и прилож. Б. Х. Борлыковой. Элиста: КИГИ РАН, 2008. 308 с. Серия: «Өвкнрин зөөр» («Сокровища предков»). На калм. и рус. яз.

Горяева 2017 — *Горяева Б. Б.* Калмыцкие сказки в записи Габора Балинта // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2017. № 4. С. 6–32. DOI: 10.22162/2587-6503-4-4-6-32

Калян 1994 — *Калян А.* Кел өргҗүллһнә дегтр: дундын школын 5–9 класст дасх дегтр. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1994. 230 х.

Позднеев 1889 — *Позднеев А. М.* Калмыцкие сказки // Записки восточного отделения русского археологического общества. 1889. Т. IV. С. 07–346.

Позднеев 1891 — *Позднеев А. М.* Калмыцкие сказки // Записки восточного отделения русского археологического общества. 1891. Т. VI. С. 17–48.

Седклин күр 1960 — Седклин күр. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1960. 86 х.

Т. С. Тягинован амн урн… 2011 — Т. С. Тягинован амн урн үгин көрңгәс (= Фольклорные материалы из репертуара Т. С. Тягиновой. Самозапись 2004–2010 гг.) / предисл. Н. Г. Очировой, сост., коммент. Б. Б. Горяевой. Элиста: КИГИ РАН, 2011. 230 с. Серия: «Өвкнрин зөөр» («Сокровища предков»).

Хальмг туульс 1961 — Хальмг туульс (= Калмыцкие сказки). 1-гч боть (= 1 том) / сост. Б. Сангаджиева, Л. Сангаев, ред. У. Очиров. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1961. 220 с.

Хальмг туульс 1968 — Хальмг туульс (= Калмыцкие сказки). 2-гч боть (= 2 том) / запись и сост. Бембеевой А. Ц. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1968. 267 х.

Хальмг туульс 1972 — Хальмг туульс (= Калмыцкие сказки). 3-гч боть (= 3 том) / сост. Н. Н. Мусова, Б. Б. Оконов, Е. Д. Мучкинова. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1972. 252 х.

Хальмг туульс 1974 — Хальмг туульс (= Калмыцкие сказки). 4-гч боть

(= 4 том) / сост. Б. Б. Оконов, Е. Д. Мучкинова. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1974. 274 х.

Хальмг фольклор 1941 — Хальмг фольклор (= Калмыцкий фольклор) / барт белдснь Лежнэ Церн, Шалвра Ьэрэ (= сост. Ц. Леджинов, Г. Шалбуров). Элст: Калмгосиздат, 1941. 466 х.

Kalműckische Sprachproben 1909 — Kalműckische Sprachproben. Gesammelt und herausgegeben von G. J. Ramstedt. Erster Teil. Kalműckische Märchen. Helsingfors: Societe Finno-Ougrienne, 1909. 154 s. (In Kalm. and in Germ.)

Kalmyk Folklore 2011 — Kalmyk Folklore and Folk Culture in the mid – 19 Century. Philological Studies on the Basis of Gábor Bálint of Szentkatolna's Kalmyk Texts. Edited by Agnes Birtalan with the collaboration of T. G. Basangova (Bordzanova) and with the assistance of B. B. Gorjajeva. Budapest, 2011. 380 p.

Литература

Богданов 1995 — *Богданов К. А.* Деньги в фольклоре. СПб.: Пушкинский дом, 1995. 128 с.

Богомаз 2008 — *Богомаз С. М.* Вещь в традиционной культуре тюркских народов Центральной Азии // Вестник Томского государственного университета. Серия: История. 2008. № 3 (4). С. 121–126.

Добровольская 2009 — *Добровольская В. Е.* Предметные реалии русской волшебной сказки. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. 224 с.

Калмыки 2010 — Калмыки / отв. ред.: Э. П. Бакаева, Н. Л. Жуковская. М.: Наука, 2010. 567 с. (Серия: «Народы и культуры»).

Пропп 1986 — *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: ЛГУ, 1986. 365 с.

Славянские древности 2004 — Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 тт. / под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 3: К (Круг) – П (Перепелка). Т. 3. М.: Междунар. отношения, 2004. 697 с.

Топоров 1995 — *Топоров В. Н.* Вещь в антропологической перспективе (Апология Плюшкина) // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс — Культура, 1995. С. 7–111.

Ханинова 2012 — *Ханинова Р. М.* Поэтика вещи в русской прозе XX века: учебное пособие. Элиста: Калм. ун-т, 2012. 188 с.

Цивьян 2001 — *Цивьян Т. В.* К семантике и поэтике вещи. Несколько примеров из русской прозы XX века // Семиотические путешествия.

СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 121–137.
Шараева 2010 — *Шараева Т. И.* Похоронно-погребальная обрядность у калмыков: подготовка покойного к захоронению // Oriental Studies. 2010. № 3(2). С. 45–50.

УДК / UDC 398.21(82-34)

Поэтика вещи в калмыцких сказках о животных

Римма Михайловна Ханинова[1], *Анна Степановна Чумбаева*[2]

[1] Калмыцкий научный центр РАН (д. 8, ул. им. И. К. Илишкина, 358000 Элиста, Российская Федерация)
доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник
0000-0002-0478-8099. E-mail: khaninova[at]bk.ru

[2] Калмыцкий научный центр РАН (д. 8, ул. им. И. К. Илишкина, 358000 Элиста, Российская Федерация)
младший научный сотрудник
0000-0001-9272-3289. E-mail: chumbayevaa[at]bk.ru

© КалмНЦ РАН, 2024
© Ханинова Р. М., Чумбаева А. С., 2024

Аннотация. В статье рассмотрена поэтика вещи в калмыцких сказках о животных. *Материалом* исследования послужили как опубликованные, так и неизданные тексты калмыцких сказок о животных в оригинале и переводе на русский язык, а также легенды и предания. Несмотря на то, что при изучении калмыцких сказок о животных, связанных с жанром, сюжетом, композицией, системой персонажей, языковыми средствами, исследователи касались в той или иной степени материальной культуры, объектом и предметом отдельного исследования предметный мир таких сказок не становился. *Результаты.* В репрезентативных калмыцких сказках о животных обнаружены предметные реалии, относящиеся к разным сферам материальной культуры: типы жилища и его убранство, нежилые постройки, орудия труда и материалы, домашняя утварь, оружие и орудия охоты, музыкальные инструменты, транспортные средства и др. Одними из них пользуются люди и животные, другими — только люди. Часть предметных реалий создается животными. В сюжетных коллизиях сказок вещи используются в тех или иных целях людьми и животными или только людьми, при этом одна и та же вещь может иметь разные функции, например нападения и защиты. В един-

ственном случае вещь наделяется волшебной способностью дарителя. Некоторые вещи являют только предметный фон, на котором происходят те или иные события. Предметные реалии имеют как универсальный характер, так и локальный, этнический.

Ключевые слова: калмыцкий фольклор, калмыцкие сказки о животных, предметный мир, вещь, поэтика, функция

Благодарность. Исследование проведено в рамках государственной субсидии — проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (номер госрегистрации: 123021300198-4).

Для цитирования: Ханинова Р. М., Чумбаева А. С. Поэтика вещи в калмыцких сказках о животных // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 31–52. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-31-52

Poetics of Things in Kalmyk Tales about Animals

Rimma M. Khaninova[1], *Anna S. Chumbaeva*[2]

[1] Kalmyk Scientific Center of the RAS (8, Ilishkin St., Elista 358000, Russian Federation)
Dr. Sc. (Philology), Leading Research Associate
0000-0002-0478-8099. E-mail: khaninova[at]bk.ru

[2]Kalmyk Scientific Center of the RAS (8, Ilishkin St., 358000 Elista, Russian Federation)
Junior Research Associate
0000-0001-9272-3289. E-mail: chumbayevaa[at]bk.ru

© KalmSC RAS, 2024
© Khaninova R. M., Chumbaeva A. S., 2024

Abstract. The article examines the poetics of things in Kalmyk fairy tales about animals. The research *material* included both published and unpublished texts of Kalmyk fairy tales about animals in the original and translated into Russian, as well as legends and traditions. Despite

the fact that when studying Kalmyk fairy tales about animals related to the genre, plot, composition, system of characters, and linguistic means, researchers touched upon such material culture to one degree or another, the objective world of such fairy tales did not become the object and subject of a separate study. *Results*. In representative Kalmyk tales about animals, object realities related to different spheres of material culture were found: types of housing and its decoration, non-residential buildings, tools and materials, household utensils, weapons and hunting tools, musical instruments, vehicles, etc. One of them is used by people and animals, others - only by people. Some objective realities are created by animals. In the plot collisions of fairy tales, things are used for one purpose or another by people and animals or only by people, while the same thing can have different functions, for example, attack and defense. In the only case, the thing is endowed with the magical ability of the donor. Some things reveal only the objective background against which certain events occur. Subject realities have both a universal and local, ethnic character.
Keywords: Kalmyk folklore, Kalmyk tales about animals, objective world, thing, poetics, function

Acknowledgements. The reported study was funded by government subsidy — project name "Universals and specificity of traditions of Mongolian-speaking peoples through the prism of cross-cultural contacts and the system of relations between Russia, Mongolia and China" (state registration number: 123021300198-4).

For citation: Khaninova R. M., Chumbaeva A. S. Poetics of things in Kalmyk tales about animals. *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS*. 2024; 1: 31–52. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-31-52

1. Введение

В калмыцком сказочном фольклоре сказки о животных по сравнению с другими жанрами до сих пор малоизучены. Труды современных калмыцких фольклористов в этом направлении представлены прежде всего работами М. Э. Джимгирова [Джимгиров 1963; Джимгиров 1970], В. Т. Сарангова [Сарангов 1998; Сарангов 2010], Т. Г. Басанговой (Борджановой) [Басангова 2017а; Басангова 2017б; Басангова 2018; Басангова 2019], Б. Б. Манджиевой [Басангова, Манджиева 2011; Манджиева 2011] и др., а также отдель-

ными статьями, в которых рассмотрены вопросы классификации, тематического состава, системы персонажей, соотношения жанра такой сказки с другими сказочными жанрами, мифами, легендами, преданиями и т. д. [Ванькаева 2021; Джимбиева 2011; Джимбиева 2012; Куканова, Чумбаева 2023; Чумбаева, Бакаева 2023]. Несмотря на то, что при анализе калмыцких сказок о животных попутно указывались те или иные вещи, участвующие в сюжете, они не становились объектом и предметом отдельного исследования. Это и обусловило цель данной статьи — изучить вещи в калмыцких сказках о животных, определить их место и значение в сюжете, конфликте, композиции, в системе персонажей, выявить их функцию.

2. Материалы и методы исследования

Материалом для анализа стали калмыцкие сказки о животных из сборников разных лет, тексты с присутствием вещей [Хальмг фольклор 1941; Хальмг туульс 1961; Хальмг туульс 1968; Хальмг туульс 1972; Хальмг туульс 1974; Буутан Санҗин туульс 2008; Герлтсн сувсн 2014; Калмыцкие сказки 2018]. Кроме того, изучены тексты из неопубликованного тома Свода калмыцкого фольклора «Калмыцкие сказки о животных, бытовые, кумулятивные сказки и небылицы» [Калмыцкие сказки 2020], сборники калмыцких сказок с русским переводом [Народное творчество Калмыкии 1940; Медноволосая девушка 1964; Сандаловый ларец 2002], а также мифы, легенды и предания калмыков [Семь звезд 2004; Мифы, легенды и предания 2017].

Методы исследования — описательный метод, сравнительно-сопоставительный, статистический.

3. Поэтика вещи в калмыцких сказках о животных: жанр, сюжет, композиция, конфликт, предметные реалии

Принимая рабочее определение, «мы понимаем под вещью объект физического мира, имеющий четкие границы элемент действительности, не обладающий собственным внутренним миром (волей, сознанием, самосознанием и т. д.), созданный или измененный человеком и имеющий четкую отдельную функцию, а также сопоставимый с человеком» [Нестерова 2017: 52].

Согласно В. Я. Проппу, «под функцией понимается поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия» [Пропп 2001: 22]. Среди основных функций вещей определяют характерологическую, культурологическую, символическую, социальную, сюжетно-композиционную и др., в том числе в соотношении с концепцией природы и мира.

С точки зрения В. Е. Добровольской, в волшебной сказке необходимо подразделять предметные реалии и вещи. Исследователь разделяет предметные реалии по восьми функциям: средства личной трансформации, средства «репродуктивной» трансформации, индикаторы, транспортные, боевые и другие технические средства, средства трансформации пространства, снабжающие предметные реалии, места действия и предметы поиска [Добровольская 1995: 7]. Предметные реалии представляют собой «лишь те элементы предметного мира, которые влияют на развитие сказочного сюжета, формируя композицию или характеристику персонажа, т. е. функциональные элементы (при этом данный элемент может обладать нулевой функцией)» [Добровольская 2009: 22]. «Все остальные объекты, создающие фон, на котором развивается действие, но не играющие в последнем никакой специальной роли и включаемые в сказку совершенно произвольно», исследователь называет «вещами» [Добровольская 2009: 22].

В рассмотренных калмыцких сказках о животных среди элементов материальной культуры встречаются следующие:

– типы жилища и его убранство: кибитка, полотно кибитки (кошма), опоясывающая веревка, дымник, дверь, порог, сундук; шалаш;

– нежилые постройки: загон для скота, сарай, колодец, мост;

– орудия труда и материалы: топор, лопата, веревка;

– оружие, снаряжение и орудия охоты: меч, плеть, капкан, недоуздок;

– домашняя утварь: нож, вертел, горшок, ступа;

– одежда и обувь: шуба, пояс;

– музыкальные инструменты: домбра;

– транспортные средства: лодка;

– предметы обихода: курительная трубка, кошелек, монеты, книга (молитвенник).

Все они присутствуют в четырех группах таких сказок: о диких животных, о домашних животных, о диких и домашних животных, о животных и людях.

Во многих сказках действие происходит в жилище (кибитка) или возле него, в загоне для скота, сарае, у колодца.

Из предметов наиболее частотной является веревка:

– «Зан чон хойр» («Слон и волк»);

– «Көгшн ноха» («О старой собаке»);

– «Арат, буһ, керә һурвн» («Лиса, марал и ворона»);

– «Барс, чон, арат, темән дөрвн» («Барс, волк, лиса и верблюд»);

– «Ишк тек, бүрү бух, хурһн һурвн» («Козлик, бычок и баранчик»);

– «Эр күүкн хойр таката эмгн өвгн хойр» («Старуха и старик, у которых были петух и курица»).

Второй по частоте капкан:

– «Арат, буһ, керә һурвн» («Лиса, марал и ворона»);

– «Арат чон хойр» («Лиса и волк»);

– «Арат болн туула» («Лиса и заяц»).

Далее дважды плеть: «Арвн чонин тууҗ» («История о десяти волках»); «Ах-дү долан» («Семеро братьев-волков»); домбра: «Ишк тек, бүрү бух, хурһн һурвн» («Козлик, бычок и баранчик»); «Ах-дү дөрвн» («Четыре брата»); сундук: «Ах-дү дөрвн» («Четыре брата»); «Эр күүкн хойр таката эмгн өвгн хойр» («Старуха и старик, у которых были петух и курица»); курительная трубка: «Арат, буһ, керә һурвн» («Лиса, марал и ворона»); «Ишк тек, бүрү бух, хурһн һурвн» («Козлик, бычок и баранчик»).

Единожды топор, нож: «Ишк тек, бүрү бух, хурһн һурвн» («Козлик, бычок и баранчик»); кошелек, монеты: «Мис ноха хойр» («Кошка и собака»); меч и ступа: «Өвгн барс хойр» («Старик и барс»); лодка: «Көгшн ноха» («О старой собаке»); лопата: «Ах-дү хойр хулһн» («Братья-мыши»); шуба и книга-молитвенник: «Харцх шовун» («О птице ястреб»).

Все эти предметы происходят из мира людей; во-первых, могут использоваться животными и людьми в своих целях, во-вторых, могут быть направлены людьми против животных.

Таким образом, в калмыцких сказках о животных происходит соприкосновение мира людей и животных через материальные

объекты, которые выполняют конкретные функции, обычно участвуя в развитии действия или играя сюжетообразующую роль.

3.1. Веревка (*арһмж*, *бүч*, *деесн*, *хошлң*)

Веревку калмыки-скотоводы изготовляли из верблюжьей и овечьей шерсти, из шкур крупного рогатого скота, из конских волос, в зависимости от толщины она имела различное назначение. Так, для кибитки требовалось несколько видов веревки: круглые, плоские, толстые, тонкие, в том числе широкие и неширокие тесемные пояса и короткие тонкие привязки. Толстые веревки служили для увязывания домашнего скарба по время перекочевки, закрепления сена на возу, для привязи животных. Кроме того, делали арканные веревки для ловли коней [Эренджснов 1985: 36–38].

В калмыцком языке веревка обозначается лексемами *арһмж* ‘веревка из шерсти’, *деесн*, *бүч* ‘шнур, тесьма, лента’, *хошлң* ‘широкая тканевая тесьма для опоясывания кибитки’ [КРС 1977: 49, 195, 132, 602].

В этиологической калмыцкой сказке «Зан чон хойр» («Слон и волк»), объясняющей, почему слон не водится теперь в степи, веревка играет сюжетообразующую роль. Она появляется в завязке сюжета, когда слон и волк отправляются за овцами в хотон (поселение). Боясь обмануться, неопытный слон предлагает волку связать их шеи веревкой: *Чи намаг хайчкад, зулж одхч. Батин төләд күзүһәд деесәр холвчкий, — гинә.* ‘Ты, меня бросив, убежишь. Для надежности свяжем наши шеи веревкой, — сказал’[1] [Хальмг туульс 1961: 94]. Так и сделали. В сказке нет подробностей, как звери нашли веревку, имеется в виду, что подобрали по пути. Сама веревка также не описана: из чего сделана, короткая, длинная и т. д. Здесь важна ее функция, которая трансформируется в развитии сюжета, превращаясь из средства соединения в средство умерщвления. При лае хонтонских собак испуганный слон бросился бежать прочь, волоча за собой по земле волка. Он не слышит уже увещевания спутника: *Юунас әәж йовхмч? Бийсн манас әәчкәд, хуцжах нохасас әәһәд бәәдви? — гиж чон келнә.* ‘Чего ты испугался? Разве можно бояться собак, которые сами нас испугались и лают? — сказал волк’ [Хальмг туульс 1961: 95]. Увидев задохнув-

[1] Здесь и далее наш перевод. — *Р. Х., А. Ч.*

шегося в петле хищника с вывалившимся языком, слон решил, что тот над ним смеется, пнул его, и волк сдох: *Эврән әәһәд үкҗ йовхнь, кү наад бәрәд инәһәд йовх, — гигәд, чониг девсәд оркна, тернь үкҗ одна* [Хальмг туульс 1961: 95]. С тех пор сильно напуганный слон не живет в нашей степи: *Туунәс хооран зан дегд әәсндән мана тегт бәәдгән уурч* [Хальмг туульс 1961: 95]. Веревка стала ловушкой для волка, согласившегося по обоюдной глупости связать свою шею со слоном. В состязании — кто кого использует в своих целях — оба зверя потерпели неудачу.

В стихотворении Хасыра Сян-Белгина «Зан Чон хойр» (1937), написанном в жанре басни по мотивам данной сказки, эта вещь конкретизирована как широкая тесьма, которой опоясывают кибитку (*хошлң*): *Хошлң олж авад / Хойр күзүһән келкнә* ‘Найдя тесьму, связали обе шеи’ [Сян-Белгин 1977: 65]. См. подробнее об этом стихотворении: [Ханинова 2021а: 63–67; Ханинова 2021б].

В сказке «Көгшн ноха» («О старой собаке») веревка также играет сюжетообразующую роль. Чтобы не кормить свою старую, ненужную ему собаку, старик, решив ее утопить, поплыл с ней на лодке. *Нохан күзүнәс деес уяд, дееснә үзүрт чолу уяд бәәхлә.* ‘Веревкой обвил собаке шею, а к концу веревки стал привязывать камень’ [Калмыцкие сказки 2020: 110]. Сбросив собаку, старик сам упал в реку. И тогда собака помогла ему: *Тиигәд-тиигәд йовтлнь, тер нохань деесинь хазчкад, одак эзән хормаһаснь чирәд, уснас һарһад күрч ирҗ.* ‘Оказалось, что собака перегрызла веревку и, вцепившись в подол, вытащила его из воды’ [Калмыцкие сказки 2020: 110]. Трансформация вещи проявилась в нарушении ее целостности как средства умерщвления, став способом освобождения.

В сказке «Арат, буһ, керә һурвн» («Лиса, марал и ворона») ворона, чтобы спасти марала, попавшего в капкан, предложила ему притвориться мертвым: *Эзн өвгн чамур гүүҗ ирх, чи үксн болад кевт: көндрл уга, кииһән авл уга кевт.* ‘Хозяин-старик прибежит к тебе, а ты лежи, словно мертвый: не шевелись, не дыши, так лежи’ [Калмыцкие сказки 2020: 69]. Прилетев к хозяину, ворона села на дымник его кибитки и закричала: *Деес белд!* ‘Веревку готовь!’ [Калмыцкие сказки 2020: 69]. Захватив веревку, старик увидел мертвого марала в капкане и освободил, чтобы потом связать. Пока охотник курил трубку, марал вскочил и убежал. Позже вместо марала в кап-

кан угодила лиса, посоветовавшая ему поесть рожь, где она заметила капкан: лиса захотела поесть внутренности марала, и сама стала жертвой своего обмана. Функция веревки оказалась не использованной по назначению.

Как средство связывания для транспортировки топлива веревка использована барсом в сказке «Барс, чон, арат, темән дөрвн» («Барс, волк, лиса и верблюд»), но не влияет на сюжет.

Процесс подготовки веревки из шерсти баранчика и хвоста бычка показан в сказке «Ишк тек, бүрү бух, хурһн һурвн» («Козлик, бычок и баранчик»), в которой животные, свив веревку, сделали из нее два недоуздка, подвесили у двери, чтобы поймать алчную старуху с копытами джейрана. Первый недоуздок попал ей на шею, второй опоясал, так она и погибла под ударами козленка, бычка и баранчика.

Кроме того, в этой же сказке есть известный уже по сказке «Зан чон хойр» («Слон и волк») мотив смерти волка от веревки-пояса. Когда сбежавший из дома козленка, бычка и баранчика испуганный мус встретил волка и пожаловался, тот предложил ему вернуться, чтобы самому их съесть. Но мус побоялся отвести волка, и хищник предложил надеть на себя пояс и пойти вместе. *Не, ода мус белкүснәсн көтлҗ авад, цааран һарад йовна.* ‘Мус, схватив его за пояс, отправился в путь’ [Калмыцкие сказки 2020: 91]. Бычок, увидев подошедших муса с волком, сообщил козленку, который предложил обмануть их, крикнув, что наш ловкач ведет добычу. Мус, решив, что негодник хотел обмануть его, помчался прочь, волоча за собой по земле связанного с ним волка и ругаясь, что тот еще пасть раскрывает и глаза закатывает. Бросив сдохшего волка, мус убежал.

В той же сказке козленок случайно попал в логово семерых волков. Те обрадованные стали обсуждать, как лучше его съесть. *Зәрминь ода бүклдньчн гүүлгх, зәрминь шургт өгх, зәрминь буушт [болһад] идх болҗана.* ‘Часть решили так съесть, часть на вертеле пожарить, а часть в горшке запечь’ [Калмыцкие сказки 2020: 93]. Так упоминаются предметы домашней утвари: вертел, горшок.

Там же с помощью песни под домбру козленок поет о том, что перед домом лежит шкура одного волка, в доме находятся шкуры семерых волков, это шкуры для шуб друзьям — козлику, бычку и баранчику.

В сказке «Харцх шовуна тууж» («История птицы ястреб») плохонькая ссохшаяся шуба стала индикатором социального статуса сына бедняка, а молитвенная книга — принадлежностью Бурхана Багши [Калмыцкие сказки 2020: 131–138].

Возвращаясь к веревке, отметим важность ее функции в сказке «Эр күүкн хойр таката эмгн өвгн хойр» («Старуха и старик, у которых были петух и курица»), с помощью которой снимаются верхнее и нижнее покрывало (кошма) кибитки, чтобы петух мог срыгнуть проглоченное. Поскольку речь идет о веревке, опоясывающей кибитку, в повествовании она обозначена как *бүч*. В сказке несколько раз петух кричал: *Деевр, туурһиннь бүч тәәлж, шулун делгтн! — гиһәд хәәкрәд бәәнә.* ‘Скорее снимите веревку и расстелите верхнее и нижнее покрывала! — стал кричать’ [Калмыцкие сказки 2020: 146]. Старик каждый раз откликался на этот призыв, потом был вознагражден за свои труды: наконец, петух срыгнул целый сундук золота и четыре вида скота на расстеленные покрывала кибитки. В этой сказке по ханскому суду разведенные старик со старухой поделили кибитку: верхнюю часть кибитки забрал старик, нижнюю часть кибитки — старуха.

3.2. Капкан (*хавх*)

Капкан как неотъемлемая часть охотничьего арсенала в калмыцких сказках обозначается лексемой *хавх* [КРС 1977: 563]. Он играет ключевую роль в развитии сюжета, где герои сталкиваются с препятствиями и испытаниями из-за капканов, установленных людьми.

В рассмотренной сказке «Арат, буһ, керә һурвн» («Лиса, марал и ворона») капкан служит лисе орудием для поимки марала, но становится ловушкой для хитрой лисы: теперь она сама станет добычей охотника-человека.

В сказке «Арат чон хойр» («Лиса и волк») капкан — ключевой элемент сюжета, но в этот раз лисе удается перехитрить волка, которого она заманила в капкан с приманкой. Лиса говорит ему: *Энд эн меңгитн идш угав, мацгтав, та идтн, — гив.* ‘Здесь эту приманку есть не буду, я соблюдаю пост, вы ешьте, — ответила’ [Калмыцкие сказки 2020: 73]. Волк по своей глупости и наивности застревает в капкане, а лиса съедает добычу, остроумно поясняя,

что у нее нет запрета на приманку, а есть запрет на сам капкан: *Уга, меңгәс мацгта бишив, тана күзүндкәс мацгтав, — гив.* ‘Нет, не от приманки я соблюдаю пост, а от того, что на вашей шее пост соблюдаю, — сказала’ [Калмыцкие сказки 2020: 74]. В данном сюжете хитрая лиса использует чужой капкан ради собственной выгоды, притворяясь уже верующей, соблюдающей пост «мацг».

В другой сказке «Арат болн туула» («Лиса и заяц») лиса обманным путем заманивает зайца в капкан, встреченный по дороге: *Энд юн бәәхинь хәләлчн.* ‘Посмотри, что здесь находится’ [Калмыцкие сказки 2020: 75]. Заяц послушался: *Туула хоңшаран шурһулҗ хәләв. Хавх хаагдад, туула бәргдв.* ‘Заяц просунул свою мордочку и посмотрел. Капкан захлопнулся, и заяц поймался’ [Калмыцкие сказки 2020: 75]. Тогда обманщица сочувственно сказала своей жертве: *Туула, туула, чамаг үзчкәд, харм төрәд бәәнәв. Аңһуч чамаг идчкх. Аңһучд өгчәхәр, чамаг би эврән идчкнәв.* ‘Заяц, заяц, смотрю на тебя, и жалко становится. Тебя ведь охотник съест. Чем отдавать тебя охотнику, лучше я сама съем’ [Калмыцкие сказки 2020: 75]. Так и сделала.

Сюжетообразующая функция капкана в этих сказках в большей степени сводится к тому, что человеческим орудием для ловли животных пользуются хищники, иногда сами становясь такой добычей.

3.3. Плеть (*маля*)

Плеть-нагайка (*маля*) [КРС 1977: 340], изготовленная из сыромятной кожи, сплетенная из разного количества ремней, с металлическим шишаком, применяемая как холодное оружие в богатырских поединках, служила на охоте средством добычи: одного удара по переносице такой плетью достаточно было, чтобы убить волка.

В сказке «Арвн чонин тууҗ» (в переводе опубликована как «История о десяти волках» [Сандаловый ларец 2002: 209–211]) волки решили напасть на табун по наставлению волка-шамана. Отсылкой к определению места действия является имя коня, на которого необходимо напасть первым, чтобы не было последствий для волчьей стаи: его зовут *Алта Тәәҗин күрң*, т. е. речь идет об Алтайских горах [Чумбаева, Бакаева 2023: 171]. Однако волки поймали другого коня на съедение. Табунщики отправились в погоню за волками, стали наносить им тяжелые удары плетьми, уцелел с поврежденной ногой только волк-шаман: *... Тер малян топч,*

тоһн үзүр чонин барун ардк шаһань шаһаһар туссн деерәс чонин шаһань хажһр болдгнь тер. ‘С тех пор говорят, из-за того, что шелковый конец плетки табунщика ударил по волчьей лодыжке, она стала кривой’ [Хальмг туульс 1968: 6]. Этимологическая концовка сказки «Почему у волка кривая лодыжка» разъясняет наличие у всех волков кривой лодыжки, полученной от удара плетью и являющейся характерной чертой всех волков [Басангова 2018: 67]. Аналогичный сюжет есть в сказке «Семеро братьев-волков» [Медноволосая девушка 1964: 253–255]. Плеть выполняет функцию оружия убийства и является вспомогательным элементом в ходе поимки стаи волков.

3.4. Топор (*сүк*) и нож (*утх*, *балг*)

Топор в калмыцком языке обозначается лексемой *сүк*, а нож — *утх* [КРС 1977: 464, 540]. Так, в сказке «Ишк тек, бүрү бух, хурһн һурвн» («Козлик, бычок и баранчик») топор и нож, участвуя в развитии сюжета, выполняют функцию нападения для защиты животных от демонических существ — мусов. Бычок, получив указания козленка, схватил топор и набросился на муса: *Бүрү бухнь сүкән авад дәврнә*. ‘Бычок, взяв топор, набросился’ [Буутан Санж 2008: 16]. Вслед за бычком баранчик берет большой нож и нападает на муса: *Хуц хурһнь ик балган авад дәврнә*. ‘Баранчик, взяв большой нож, набросился’ [Буутан Санж 2008: 16]. В сказке нож обозначен не обобщающей лексемой *утх*, а конкретизирован как широкий плоский нож под названием *балг* [КРС 1977: 79].

Мус, вначале услышавший о том, что до него здесь уже приготовили еду из другого гостя, испугался топора и ножа как предметов для разделки добычи и бросился бежать.

Топор и нож в этой сказке имеют двойную функцию как нападения, так и защиты.

3.5. Монеты (*мөңгн*) и кошелек (*түңгрцг*)

Основной лексической единицей, обозначающей деньги, в калмыцком языке является лексема *мөңгн*, которая выражает общее понятие денежной ценности [КРС 1977: 358]. Для медных монет используется термин *улан мөңгн* (*улан* ‘красный’), указывающий красный цвет медных монет; для серебряных монет — термин

цаһан мөңгн (*цаһан* ‘белый’), указывающий белый цвет серебряных монет [Убушиева и др. 2022: 3; Монраев 2014: 272–274; Очир-Горяев 2001: 102–103].

В калмыцких сказках о животных используются эти номинации для обозначения медных и серебряных монет.

В сказке «Мис ноха хойр» («Кошка и собака») денежные средства играют важную роль. Медные и серебряные монеты появляются волшебным образом из кошелька старика. Обнаружив змею с отрезанным хвостом, он забрал ее домой. Однажды змея сказала старику, что в благодарность она дарует своему отрезанному хвосту волшебную способность: *Ода мини тасрха сүүлиг авад, хатаһад, тоңһрцгт* дүрәд, герин деед бийд өлгчкәд бәәҗә*. ‘А сейчас возьми отрезанную часть моего хвоста, высуши, положи в кошелек и повесь там, где почетное место в кибитке находится’ [Калмыцкие сказки 2020: 104].

Змея объяснила, что, когда старик встряхнет кошелек, из него выпадут медные деньги: *Моһа терүнд келҗ: Тоңһрцган саҗхла, улан мөңгн унх* [Калмыцкие сказки 2020: 106]. В этом фольклорном тексте медные деньги обозначены как *улан мөңгн*. При этом ничего не говорится заранее о серебряных деньгах, которые выпали из кошелька, когда человек последовал совету змеи: *Тегәд өвгн нег нурвн хонг[тан] күләһәд, тоңһрцган саҗна. Саҗад оркхлань, олн цаһан мөңгн деншг унна*. ‘Старик выждал три дня и встряхнул свой кошелек. Когда он встряхнул, выпало много серебряных монет’ [Калмыцкие сказки 2020: 106]. Серебряные деньги в этом эпизоде указаны как *цаһан мөңгн деншг* вместо *цаһан мөңгн*, в то время как лексема *деншг* значит «копейка» [КРС 1977: 199]. В дальнейшем деньги не упоминаются, они подразумеваются, когда старик каждый раз встряхивает пустой кошелек, чтобы пойти на базар.

На примерах русской волшебной сказки современный исследователь указывает, что генетические корни таких предметов восходят к системе представлений, присущих инициальной магии, согласно которым человек лишь начинал действие, а вещь самостоятельно продолжала его [Добровольская 2009: 100]. Из объектов деньги и кошелек превращаются в субъекты действия, начинают действовать, но начать эти действия должен герой: старик каждый раз встряхивает кошелек, после чего появляются там деньги. Но

причиной такого волшебства стал отрезанный хвост волшебной змеи, которая сделала волшебным кошелек. Это включение функции волшебного помощника в сказку о животных.

Кошелек в калмыцком языке обозначен лексемой *туңгрцг* [КРС 1977: 523]. В этой сказке он играет центральную роль, способствуя развитию сюжета и его развязке. Потеря кошелька связана с его кражей: мужчина, которому старик предоставил ночлег, заметил действия хозяина с кошельком и похитил эту вещь. Хозяин просит своих домашних животных, собаку и кошку, найти и вернуть пропажу. Они отправились на поиски, но кошка оказалась расторопнее. С помощью маленькой мышки она смогла украсть кошелек у сонного вора. Не сообщив собаке о своей удаче, добралась до дома и отдала кошелек старику. Этиологическая концовка этой сказки объясняет, почему с тех пор кошка стала жить в доме, а собака — на улице.

Обратим внимание на то, что эти предметные реалии имеют ту же функцию, что и в реальном быту: служат средством платежа или хранения денег.

3.6. Курительная трубка (*һанз*)

Курительная трубка (*һанз*) [КРС 1977: 155] является важным элементом в калмыцкой культуре. Калмыцкое название вещи *һанз*, сходное с бурятским *ганза*, тувинским *данза*, хантов — *канса* и китайским *ганса* [Чыргалан 2019: 79; Беликова, Зинченко 2012: 101; Мятлева, Дашибалов 2011: 189], указывает на знакомство и распространение табака через Китай, т. е. в XVI – начале XVII в. Она имеет давнюю историю и играет значимую роль в жизни калмыков. «Курительная трубка (*һанз*) состояла из *һанзин толһа* ‘чаши для табака’ (букв. голова трубки) и *һанзин сурул* ‘мундштука’, *һанзин буркәсн* ‘крышки на чашу трубки’, *һанзин шигшлур* ‘шпильки для прочистки трубки’. И шпилька-чистилка, и крышка прикреплялись к трубке цепочкой (*шүлзә*)» [Шараева 2019: 486].

В рассмотренной выше сказке «Арат, бүһ, керә һурвн» («Лиса, марал и ворона») курительная трубка, с одной стороны, является индикатором (использование в быту), с другой стороны — средством отдыха, отвлечения от дела. Мудрая ворона, зная привычки людей, пытаясь спасти марала, предлагает ему притвориться

мертвым: *Эзн өвгн чамур гүүҗ ирх, чи үксн болад кевт: көндрл уга, киицһән авл уга кевт. Тиигхләчн, чамаг үкҗ оч гиһәд, хавхасчн сулдхчкад, бийнь теңгр хәләһәд, һанзан сорад суух*. ‘Хозяин-старик прибежит к тебе, а ты лежи, словно мертвый: не шевелись, не дыши, так лежи. Тогда он подумает, что ты умер, и освободит тебя от капкана, а сам присядет, закурит трубку, уставившись в небо’ [Калмыцкие сказки 2020: 69]. Ее предположение оказывается верным: освободив марала из капкана, старик сел, чтобы отдохнуть, закурил.

Курение представляло собой длительный процесс: вначале надо было набить чашу для табака, затем раскурить трубку. За это продолжительное время марал успел сбежать, на что и рассчитывала ворона, давая свой совет.

В сказке «Ишк тек, бүрү бух, хурһн һурвн» («Козлик, бычок и баранчик») соблюдается мотив гостеприимства, когда мусу-гостю после приветствия предлагают закурить: *Мендән сурад, мендин дару тәмк һанзан татлдсн [суутл] бүрү бух келҗәнә*. ‘Поздоровались, после закурили, и тут бычок спросил’ [Калмыцкие сказки 2020: 89]. И лишь после того, как прозвучало заранее подготовленное пожелание сварить для муса грудинку прежнего муса, а позвонок следующего, началось сражение с помощью топора и ножа.

3.7. Меч (*үлд*) и ступа (*үүлдг сав*)

Меч *үлд* [КРС 1977: 549] и ступа *үүлдг сав* в сказке «Өвгн барс хойр» («Старик и барс») выполняют разные функции в конфликте старика и барса. Когда барс, решив уничтожить приглашенного в гости старика, стал точить свой меч (*Тиигхләнь барс үлдән бүлүдәд бәәв*), а потом вышел из дому. Человек взял ступу, что была в доме у барса, нацепил ее себе на голову и лег спать: *Өвгн тер хоорнд барсин герт бәәсн юм үүлдг сав авад, толһадан углад кевтв* [Калмыцкие сказки 2020: 129]. Поэтому барсу не удалось убить человека: меч после двух ударов по ступе переломился. Дождавшись, когда барс заснул, гость снял ступу и положил на место. Наутро старик, почесав затылок, пожаловался хозяину, что плохо спал: как будто треск над его головой раздавался. Барс признался, что вчера не удалось ему съесть старика: уж очень тот сильным оказался. Человеку удалось спастись благодаря уже

своей смекалке, пользуясь домашней утварью — железной ступой — не по назначению.

3.8. Лопата (*күрз*) и мост (*магт*)

Лопата в сказке «Ах-дү хойр хулһн» («Братья-мыши») способствовала обнаружению младшим братом-мышью кусочка масла в снегу, когда он принялся за уборку возле норки: *Цас күрздҗәһәд, нег шаһан кир тос олҗ авад, тер тосан авад, гертән орҗ ирнә* [Калмыцкие сказки 2020: 114]. Кусочек масла величиной с альчик (надпяточная кость овцы) стал причиной раздора между братьями (старший брат, не дождавшись, сам съел пищу), закончившимся волчьим судом, после которого погиб старший брат: волк его проглотил. Младшему удалось спастись, но он поклялся серому волку отомстить за смерть старшего брата. Для этого стал строить мост, чтобы достать обидчика, которого журавль поднял по его просьбе на небо. Испуганный волк бросился вниз и разбился, а младший брат исполнил свою клятву. Действия младшего брата (уборка снега и нахождение кусочка масла, постройка моста) выявляют сюжетообразующую функцию лопаты в сказке. При этом лопата *күрз* [КРС 1977: 327] в сказке не описана, из какого материала сделана: из дерева или железа. Она выполняет свою обычную бытовую функцию. Мост, который принялся строить младший брат, из земной коры: *Һазрин көрсәр теңгрт күрм магт тәвҗәнә* [Калмыцкие сказки 2020: 120]. В контексте повествования подразумевается, что мост должен быть высоким, чтобы достать до неба.

Мост часто встречается в сказках народов мира, обычно определяя функцию выполнения героем трудного задания. Здесь же младший брат сам предпринимает действие, невзирая на трудоемкость поставленной себе задачи, без посторонней помощи.

4. Заключение

Среди калмыцких сказок сказки о животных не столь многочисленны, как богатырские или волшебные. Жанровые границы между волшебными, социально-бытовыми и сказками о животных бывают подвижными, например, как это происходит в сказке «Мис ноха хойр» («Кошка и собака»). В рассмотренных сказках о животных действуют разные группы персонажей: дикие животные (слон,

волк, барс, лиса, заяц, марал, змея, мышь), домашние (баран, козел, бычок, кони, кошка, собака) и дикие животные, дикие животные и люди, домашние животные и люди, включая птиц (журавль, ворона, петух, куры). Но не участвуют насекомые, земноводные, растения. В сказке пол животных, как правило, не указан, подразумевается в контексте, поскольку категория рода отсутствует в калмыцком языке, определяется с помощью дополнения. Среди людей присутствуют как женщины, так и мужчины с уточнением возраста, без упоминания детей. Эти сказки обычно небольшого объема, с несложным сюжетом и простой композицией, диалоговой структурой. Сюжетные коллизии сказок (обман, похищение, охота, спасение, обогащение, помощь и помощники, дарители) связаны с участием и использованием предметных реалий.

Некоторые сказки заканчиваются дидактической сентенцией (например, так добро победило зло) или этиологическим пояснением (например, почему перестали в степи водиться слоны или почему у волка кривая лодыжка).

Поэтика заглавия определяется действующими лицами — животными и людьми, их числом, дружескими или родственными отношениями.

В репрезентативных калмыцких сказках о животных обнаружены предметные реалии, относящиеся к разным сферам материальной культуры: 1) типы жилища и его убранство: кибитка, полотно кибитки (кошма), опоясывающая веревка, дымник, дверь, порог, сундук; шалаш; 2) нежилые постройки: загон для скота, сарай, колодец, мост; 3) орудия труда и материалы: топор, лопата, веревка; 4) оружие, снаряжение и орудия охоты: меч, плеть, капкан, недоуздок; 5) домашняя утварь: нож, вертел, горшок, ступа; 6) одежда и обувь: шуба, пояс; 7) музыкальные инструменты: домбра; 8) транспортные средства: лодка; 9) предметы обихода: курительная трубка, кошелек, монеты, книга (молитвенник). Во-первых, в этих сказках все предметные реалии используют сами люди и животные. Например, веревка, капкан, лопата, домбра, курительная трубка, топор, нож, горшок, вертел, меч, сундук, недоуздок, шуба. Во-вторых, вещи, которые используют здесь только люди: плеть, кошелек, деньги, молитвенник, лодка. В-третьих, единственным волшебным элементом наделен кошелек, способный воспроизводить

деньги: змея как волшебный даритель. В ряде сказок животные сами создают те или иные предметные реалии: например, веревку или мост. Само описание вещей в сказках о животных не отличается подробностями. В одних случаях подчеркивается величина (большой нож, маленький кусок масла), в других — номинация монет (медные, серебряные), в третьих — состояние вещи (плохонькая ссохшаяся шуба), в четвертых — название молитвенника, в пятых — материал предметной реалии (мост из земной коры). В то же время виды веревки в сказках различаются использованием лексем (*аргмж*, *бүч*, *деесн*, *хошлң*).

Функция основных вещей в этих сказках сюжетообразующая. Ряд других вещей создает предметный фон событий (вертел, горшок, шуба).

Следовательно, поэтика вещи в калмыцких сказках о животных характеризуется многообразием предметного мира, передающим особенности кочевого быта народа, хозяйственной деятельности, материальной и духовной культуры, взаимоотношения человека и природы, мировоззрения и верований номадов.

Источники

Буутан Санҗин туульс 2008 — Буутан Санҗин туульс (= Сказки Санджи Бутаева). Записи 1971–1978 годов: в 2 кн. / сост. Б. Х. Борлыкова. Элиста: КИГИ РАН, 2008. 307 с. Серия: «Өвкнрин зөөр» («Сокровища предков»).

Герлтсн сувсн 2014 — Герлтсн сувсн (Б. М. Санджиеван бичүлҗ авсн амн урн үгин көрңгәс) (= Сияющая жемчужина) (Фольклорные материалы, собранные Б. М. Санджиевой). Собиратель Санджиева Б. М. Записи 1972–1974 гг. / вступ. ст., сост., предисл., подг. текстов и прилож. И. М. Болдыревой. Элиста: КИГИ РАН, 2014. 230 с. Серия: «Өвкнрин зөөр» («Сокровища предков»). На калм. яз.

Калмыцкие сказки 2018 — Калмыцкие сказки в записи Г. Й. Рамстедта: тексты и исследования. В 3 ч. Ч. П: Переложение и перевод / сост. А. Т. Баянова, Б. Б. Горяева, А. О. Долеева, В. В. Куканова; пер. на русский язык Т. А. Михалевой, Б. Б. Горяевой, А. Т. Баяновой, А. О. Долеевой, В. В. Кукановой. Элиста: КалмНЦ РАН, 2018. 621 с.

Медноволосая девушка 1964 — Медноволосая девушка. Калмыцкие народные сказки / пер., сост., примеч. М. Ватагина. М.: Наука, 1964. 272 с.

Мифы, легенды и предания калмыков 2017 — Мифы, легенды и предания

калмыков / подготовка текстов, пер., вступит. ст., примеч., комментарии, указатели, словарь, сверка калмыцких текстов Т. Г. Борджановой, Т. А. Михалевой; отв. ред. А. А. Бурыкин, Е. Н. Кузьмина, В. В. Куканова, Г. Ц. Пюрбеев. М.: Наука, Вост. лит., 2017. 367 с.

Калмыцкие сказки — Калмыцкие сказки о животных, бытовые, кумулятивные сказки и небылицы // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. 2020. 736 с.

Народное творчество Калмыкии 1940 — Народное творчество Калмыкии / сост. И. Кравченко. Сталинград; Элиста: Обл. книгоиздательство, 1940. 316 с.

Сандаловый ларец 2002 — Сандаловый ларец. Калмыцкие народные сказки / сост. и пер. Т. Г. Басанговой. Элиста: Калм. кн. изд-во, 2002. 239 с.

Семь звезд 2004 — Семь звезд: калмыцкие легенды и предания / сост., пер., вступ. ст., коммент. Д. Э. Басаева. Элиста: Калм. кн. изд-во, 2004. 415 с.

Сян-Белгин 1977 — Сян-Белгин Х. Б. Теңгрин уйдл: шүлгүд (= Млечный путь: стихотворения). Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1977. 125 х.

Хальмг туульс 1961 — Хальмг туульс (= Калмыцкие сказки). 1-гч боть (= 1 том) / сост. Б. Сангаджиева, Л. Сангаев, ред. У. Очиров. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1961. 220 х.

Хальмг туульс 1968 — Хальмг туульс (= Калмыцкие сказки). 2-гч боть (= 2 том) / запись и сост. Бембеевой А. Ц. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1968. 267 х.

Хальмг туульс 1972 — Хальмг туульс (= Калмыцкие сказки). 3-гч боть (= 3 том) / сост. Н. Н. Мусова, Б. Б. Оконов, Е. Д. Мучкинова. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1972. 252 х.

Хальмг туульс 1974 — Хальмг туульс (=Калмыцкие сказки). 4-гч боть / барт белдснь Окна Б. Б., Мучкинэ Е. Д. Элст: Таньчин тип., 1974. 274 х.

Хальмг туульс 1979 — Хальмг туульс (= Калмыцкие сказки). Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1979. 158 х.

Хальмг фольклор 1941 — Хальмг фольклор (= Калмыцкий фольклор) / барт белдснь Лежнэ Церн, Шалвра Һэрэ (сост. Ц. Леджинов, Г. Шалбуров). Элст: Калмгосиздат, 1941. 466 х.

Литература

Басангова 2017а — *Басангова Т. Г.* Калмыцкие сказки о животных. Тексты, переводы // Mongolica. 2017. Вып. XIX. С. 85–87.

Басангова 2017б — *Басангова Т. Г.* Калмыцкие сказки о животных (из истории публикаций и переводов) // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Общественные и гуманитарные науки. 2017. № 1. С. 49–54.

Басангова 2018 — *Басангова Т. Г.* Сказки о животных в калмыцком фольклоре (к вопросу о древних истоках) // Вестник Калмыцкого университета. 2018. № 38(2). С. 64–70.

Басангова 2019 — *Басангова (Борджанова) Т. Г.* Животные в калмыцком фольклоре. Элиста: КалмГУ, 2019. 192 с.

Басангова, Манджиева 2011 — *Басангова Т. Г., Манджиева Б. Б.* Калмыцкая кумулятивная сказка: проблемы классификации и сохранности текстов // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований Российской академии наук. 2011. № 1. С. 177–181.

Беликова, Зинченко 2012 — *Беликова О. Б., Зинченко А. С.* Курительные аксессуары XVII–XIX вв. таежного Причулымья (юг Западной Сибири): трубки // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2012. № 2 (17). С. 93–105.

Ванькаева 2021 — *Ванькаева Е. В.* Лингвокультурные образы диких животных (Медведь, Лиса, Волк) в калмыцких сказочных текстах: к постановке проблемы // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. 2021. № 07 (75). URL: https://scipress.ru/philology/articles/lingvokulturnye-obrazy-dikikh-zhivotnykh-medved-lisa-volk-v-kalmytskikh-skazochnykh-tekstakh-k-postanovke-problemy.html (дата обращения: 5.04.2024).

Джимбиева 2011 — *Джимбиева Н. В.* Волк как положительный персонаж в калмыцких народных сказках о животных // Вестник магистратуры. 2011. № 3. С. 10–14.

Джимбиева 2012 — *Джимбиева Н. В.* Калмыцкие народные сказки о животных: дидактический аспект // Проблемы функционирования и развития языков в полилингвальном пространстве: Мат-лы III Междунар. науч.-практ. конф. (7–9 октября 2011 г., Элиста). Элиста: Калм. ун-т, 2012. С. 159–161.

Джимгиров 1963 — *Джимгиров М. Э.* Народные калмыцкие сказки: автореф. дисс. … канд. филол. наук. М.; Элиста, 1963. 24 с.

Джимгиров 1970 — *Джимгиров М. Э.* О калмыцких народных сказках. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1970. 103 с.

Добровольская 1995 — *Добровольская В. Е.* Предметные реалии русской волшебной сказки: автореф. дисс. … канд. филол. наук. М., 1995. 14 с.

Добровольская 2009 — *Добровольская В. Е.* Предметные реалии русской

волшебной сказки. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. 224 с.

КРС 1977 — Калмыцко-русский словарь / под ред. Б. Д. Муниева. М.: Рус. яз., 1977. 768 с.

Куканова, Чумбаева 2023 — *Куканова В. В., Чумбаева А. С.* Образ лисы в калмыцких сказках о животных // Новый филологический вестник. 2023. № 3(66). С. 310–325. DOI: 10.54770/20729316-2023-3-310

Манджиева 2011 — *Манджиева Б. Б.* Кумулятивная сказка у калмыков (синоптический анализ разновременных текстов) // Научная мысль Кавказа. 2011. № 1 (65). Ч. 2. С. 100–106.

Монраев 2014 — *Монраев М. У.* О названии денежных единиц в калмыцком языке // Актуальные проблемы современного монголоведения и алтаистики: Мат-лы междунар. науч. конф., посв. 75-летию со дня рождения и 55-летию научно-педагогической деятельности профессора В. И. Рассадина. Элиста: Калм. ун-т, 2014. С. 272–274.

Мятлева, Дашибалов 2011 — *Мятлева Е. Ю., Дашибалов Б. Б.* Китайские влияния в культуре бурят XVII–XIX вв. (на примере курительных трубок) // Вестник Бурятского государственного университета. 2011. № 8. С. 186–191.

Нестерова 2017 — *Нестерова Е. А.* Вещь: место в структуре мира произведения (на материале фэнтези) // Новый филологический вестник. 2017. № 2 (41). С. 51–62.

Очир-Горяев 2001 — *Очир-Горяев В. Э.* Мөңгн эврә тоота болдг // Теегин герл (= Свет в степи). 2001. № 6. С. 102–103.

Пропп 2001 — *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. Науч. ред., текстологическ. коммент. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.

Сарангов 1998 — *Сарангов В. Т.* Калмыцкое народное поэтическое творчество. Сказки: учебное пособие. Элиста: Калм. ун-т, 1998. 70 с.

Сарангов 2010 — *Сарангов В. Т.* Фольклор калмыцкого народа: учеб. пособие. Элиста: КГУ, 2010. 136 с.

Убушиева и др. 2022 — *Убушиева Б. Э., Пюрбеев Г. Ц., Харчевникова Р. П.* Лексико-семантические особенности денежной номинации в калмыцком языке (на материале фольклорных произведений) // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2022. Т. 13. № 4. С. 1–7.

Ханинова 2021а — *Ханинова Р. М.* Калмыцкая поэзия XX века: поэтика лирических и лироэпических жанров малой формы. Монография. Элиста: КалмНЦ РАН, 2021. 504 с.

Ханинова 2021б — *Ханинова Р. М.* Поэтика басен Х. Сян-Белгина «Зан Чон хойр» и Б. Дорджиева «Занын тускар батхнын санл» // Проблемы поэтики и стиховедения: Мат-лы IX Междунар. научн-теоретич. конф., посвящ. 30-летию Независимости Республики Казахстан и 90-летию выдающегося казахского поэта Мукагали Макатаева (20–21 мая 2021 г.). Алматы: Ұлағат, КазНПУ им. Абая, 2021. С. 63–67.

Чумбаева, Бакаева 2023 — *Чумбаева А. С., Бакаева Э. П.* Об образе волка в калмыцких сказках // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2023. № 4. С. 152–172. DOI: 10.22162/2587-6503-2023-4-28-152-172

Чыргалан 2019 — *Чыргалан С. Ю.* Китайское влияние в культуре тувинцев: традиции табакокурения и табакерки // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 7. С. 78–82.

Шараева 2019 — *Шараева Т. И.* «Моя бабушка курит трубку…» // Монголоведение (Монгол судлал). 2019. № 18. С. 479–507.

Эренджснов 1985 — *Эренджснов К. Э.* Золотой родник: о калмыцком народном творчестве, ремеслах и быте. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1985. 125 с.

УДК /UDC 398.22

Поэтика вещи в героическом эпосе «Джангар»

Байрта Барбаевна Манджиева[1]

[1] Калмыцкий научный центр РАН (д. 8, ул. им. И. К. Илишкина, 358000 Элиста, Российская Федерация)
доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник
0000-0002-5644-3340. E-mail: mbbairta[at]yandex.ru

© КалмНЦ РАН, 2024
© Манджиева Б. Б., 2024

Аннотация. *Введение.* Статья посвящена рассмотрению поэтики вещей в эпической традиции «Джангара» калмыков России и ойратов Синьцзяна. Изображение мира вещей, которые окружают героев эпоса, служит не только материальным фоном, они (предметы, вещи) необходимы для действий персонажа и выражения его индивидуальности. *Материалом* исследования являются тексты эпических песен синьцзян-ойратской и калмыцкой версий «Джангара». *Цель* статьи — рассмотрение предметно-вещного мира в героическом эпосе «Джангар». *Результаты.* Рассмотрение предметно-вещного мира в калмыцкой и синьцзян-ойратской версиях «Джангара» показало, что в текстах песен вещь является одним из элементов, характеризующим образ богатыря, в изображении эпической картины мира, его героев, персонажей вещь приобретает символическое значение. Название эпической страны Бумба ассоциативно связано с функционирующим объектом — «сосудом сокровищ», семантическое поле которого является его связующим звеном. Во дворце как предметной реалии эпического пространства сохранены опыт кочевой жизни ойратов и калмыков, их материальный быт. Эпический дворец Джангара, являясь своеобразным полем притяжения, собирает богатырскую семью за пиршественным столом, где правитель Бумбы выбирает богатыря для отправления в боевой поход. Предметы снаряжения коня и вооружения богатыря в эпосе «Джангар» соотносятся с предметными реалиями, с помощью которых герой передвигается в эпическом пространстве, проходит трудные

испытания и достигает цели боевого похода. Вещи, соотносимые с предметами материальной культуры, выполняют свои основные функции и сопряжены с особенностями мировоззрения традиционной культуры монгольских народов.
Ключевые слова: эпос «Джангар», песнь, богатырь, предметы, вещи, пространство, дворец, страна, одежда, вооружение.
Благодарность: Исследование проведено в рамках государственной субсидии — проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (номер госрегистрации: 123021300198-4).
Для цитирования: Манджиева Б. Б. Поэтика вещи в героическом эпосе «Джангар» // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 53–71. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-53-71

Poetics of Things in the Heroic Epic “Dzhangar”

Bayrta B. Mandzhieva[1]

[1] Kalmyk Scientific Center of the RAS (8, Ilishkin St., 358000 Elista, Russian Federation)
Dr. Sc. (Philology), Leading Research Associate
0000-0002-5644-3340. E-mail: mbbairta[at]yandex.ru

© KalmSC RAS, 2024
© Mandzhieva B. B., 2024

Abstract. *Introduction*. The article is devoted to the consideration of the poetics of things in the epic tradition of “Dzhangar” of the Kalmyks of Russia and the Oirats of Xinjiang. The image of the world of things that surround the heroes of the epic serves not only as a material background, they (objects, things) are necessary for the actions of the character and the expression of his individuality. The research material is the texts of the epic songs of the Xinjiang-Oirat and Kalmyk versions of “Dzhangar”. The *purpose* of the article is to consider the objective-material world in the heroic epic “Dzhangar”. *Results.* Consideration of the objective-material world in the Kalmyk and Xinjiang-Oirat versions of “Dzhangar” showed that in the lyrics a thing is one of the elements characterizing

the image of a hero; in the depiction of an epic picture of the world, its heroes, characters, a thing acquires a symbolic meaning. The name of the epic country Bumba is associatively connected with a functioning object — a "treasure vessel", the semantic field of which is its connecting link. The palace preserves the experience of the nomadic life of the Oirats and Kalmyks, their material way of life, as an objective reality of the epic space. The epic palace of Dzhangar, being a kind of field of attraction, gathers the heroic family at the banquet table, where the ruler of Bumba chooses the hero to go on a military campaign. The items of horse equipment and weapons of the hero in the epic "Dzhangar" are correlated with the objective realities with the help of which the hero moves in the epic space, undergoes difficult trials and achieves the goal of the military campaign. Things that are correlated with objects of material culture perform their main functions and are associated with the peculiarities of the worldview of the traditional culture of the Mongolian peoples.
Key words: epic "Dzhangar", song, hero, objects, things, space, palace, country, clothing, weapons

Acknowledgment. The reported study was funded by government subsidy — project name «Universals and Specifics in Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of Cross-Cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China» (state registration number: 123021300198-4).

For citation: Mandzhieva B. B. Poetics of Things in the Heroic Epic "Dzhangar". *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS*. 2024; 1: 53–71. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-53-71

1. Введение

Изображение мира вещей, которые окружают героев эпоса, служит не только материальным фоном, они (предметы, вещи) необходимы для действий персонажа и выражения его индивидуальности. В героическом эпосе «Джангар» вещи, соотносимые с предметами материальной культуры, выполняют свои основные функции и сопряжены с особенностями мировоззрения традиционной культуры в целом и монгольских народов в частности.

Изучению «внутреннего мира» художественного произведения посвящена работа Д. С. Лихачева [Лихачев 1968], мир эпического произведения как теоретико-литературная проблема исследована Г. И. Романовой [Романова 2008], предметные реалии русской

волшебной сказки изучены В. Е. Добровольской [Добровольская 2009], органическое единство героя и вещи в героических песнях древнескандинавского эпоса рассмотрено в монографии А. Я. Гуревич [Гуревич 2020: 52–63], поэтика вещи в русской прозе XX века исследована Т. В. Цивьян [Цивьян 1993], Р. М. Ханиновой [Ханинова 2012]. Изучению вещи как знакового средства традиционной культуры, символического языка предметного мира посвящены работы таких исследователей, как Д. А. Баранов [Баранов 2005], С. М. Богомаз [Богомаз 2008], Ю. М. Трещенок [Трещенок 2016] и др.

Цель данной статьи рассмотрение предметно-вещного мира в героическом эпосе «Джангар». Материалом исследования являются тексты эпических песен синьцзян-ойратской и калмыцкой версий «Джангара» [Джангар 2005; Джангар 2006; Джангар 2020].

В текстах песен героического эпоса «Джангар» вещь является одним из элементов, характеризующим образ богатыря. В изображении эпической картины мира, его героев, персонажей вещь приобретает символическое значение.

2. Страна Бумба как «Сосуд неисчерпаемых сокровищ»

В героическом эпосе «Джангар» легендарная страна хана Джангара называется *Бумбин орн* (страна Бумба). По мнению академика С. А. Козина: «Слово bumba, имеющее в калмыцком языке разнообразные значения (как то: высокое здание для хранения святынь, купол, каланча, памятник, священный сосуд для освещения воды), в памятнике имеет какое-то иное значение; <...> это слово выражает понятия, близкие к нашим — „священный“, „заветный“, „запретный“, „неодолимый“, „непобедимый“ и т. п. В языках, более близких к халхаскому, bumba означает шарообразный предмет, в том числе купол...» [Козин 1940: 75–76].

Слово «бумба» встречается в тибетском языке, которое означает сосуд сокровищ (тиб. gter gyi bum pa). «Сосуд неисчерпаемых сокровищ» имеет плоское основание, круглый корпус, узкое горлышко и волнистый верхний обод. Типичный тибетский сосуд сокровищ обычно выглядит как искусно изготовленная ваза с орнаментами из лотосовых лепестков, расходящимися по ее плавным изгибам, и одиночной драгоценностью

или группой драгоценностей, выглядывающих из ее отверстия. Великая драгоценная ваза описывается в подношении мандалы как изготовленная из золота и украшенная множеством драгоценных камней. Вокруг горлышка обвязана шелковая лента из мира богов, а в верхнем отверстии находится древо, исполняющее желания. Оно способно создавать все виды сокровищ, а его корни напитаны водой долголетия. Божественный сосуд неисчерпаемых сокровищ обладает качеством спонтанного проявления, сколько ни черпай из сосуда, он всегда остается полным» [Бир 2011: 197]. Аналогичным качеством неисчерпаемости наполняется страна Бумба. В экспозиционной части эпоса «Джангар» страна Бумба подобно «сосуду неисчерпаемых сокровищ» представлена вечной страной: *Үкл уга мөңкин орн, / Үвл уга зүни орн / Дүңгәһәд бәәдг.* ‘Смерть не познавшая, вечной жизни это страна, / Зим не знающая, [вечного] лета это страна, / Величия исполненная [это страна]’ [Джангар 2020: 46].

Таким образом, название эпической страны Бумба ассоциативно связано с функционирующим объектом «сосудом сокровищ», семантическое поле которого является его связующим звеном.

3. Дворец как предметная реалия, организующая пространство

Мотив сооружения дворца в эпосе «Джангар», являясь одним из распространенных мотивов в тюрко-монгольской эпической традиции, представляет детальное описание построения грандиозного жилища властелину Джангару: *Найн дөрвәр термлгсн, / Терминь миңһәдәр уньлгсн, / Уньн-юуһинь / Арслңгин соя-юуһар шахулгсн,/ Терм-юуһинь / Даң заани сояһар кевлгсн,/ Мал улан ширәр ширдгсн,/ Маҗ малын тосар өңглгсн,/ Күдр зандар эрклгсн,/ Күҗ улан зандар харачлгсн,/ Еңгр цаһан мөңгәр цаһргглгсн,/ Өнчн зандар шуургглгсн / Бумбин өндр цаһан өргә.* ‘Из восьмидесяти четырех *терме* состоял, / Каждая *терме* тысячу *унин* держала, / *Унины* / Из львиных клыков [узорами] были украшены, / *Терме* / Из бивней слона [узорами] были украшены, / Масляной красной краской покрашенный, / Жиром буйвола, словно лаком, покрытый, / С порогом из прочного сандала, / С *харачи* из благовонного красного сандала, / С *цагараком* из звонкого серебра, / С шестами из одиноко

росших сандалов / Бумбайский высокий белый дворец' [Джангар 2020: 224–225].

Процесс сооружения дворца описывается детализировано: воздвигают из слоновой кости восемьдесят четыре *терм*, деревянных решеток цилиндрической части юрты. «Каждая решетка терм состояла из отдельных 4-гранных или круглых деревянных шестов, половина которых имела равную длину, а другая часть постепенно уменьшалась к концу» [Калмыки 2010: 123]. Простая юрта имеет 6 *терм*, юрта знати — до 12, дворец с 84 *терм* — гипербола. «Верхняя часть решеток образовывала вилкообразные гнезда (*термин толһа*), к которым крепились при помощи петель (*уньна салдрһ*), изготовленных из конских волос, жерди — *унь* (материалом для последних также чаще служила сосна)» [Калмыки 2010: 124]. В сооружении дворца каждый *терм* снабжают тысячью *унь*, которые подпирали верхний круг *харач*. В эпосе «Джангар» «из священного благовонного прекрасного сандала сооружают *харач*, из твердого сандала — опорный столб (*шуург*), из одиноко выросшего сандала — острия поддерживающих верхний круг юрты *унь*» [Манджиева 2010: 61].

В синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» в репертуаре известного сказителя Рампиля тема построения дворца Джангару имеет аналогичное с калмыцкой версией описание, единственным отличием является тема подготовки материалов для сооружения дворца, где джангарчи показывает процесс работы мастеров над деталями ставки: *Алтн Чееж баавни толһалгсн баатрмудни / Урһа һалвр зандн моддудыг / Утарни делдәд авч ирәд, / Ац бүрини шудрж хаяд, / Эргн күрәлүлж шөрг тәвәд, / Эвтни күргәд авад иргсн цагт, / <...> Арвн һурвн хаш үүдини цудхад, / Мөңгн болдар мөрг кегсн, / Мөөрсн болдар ирмг һарггсн, / Арвн һурвн үүдини босхад, / Найн һолын модыг / Нәрхн зүсж ирәд, / Нәәһини олж ниилүләд, / Наһр зандн модар / Нүүрвч юуһини кеж, / Төмрин сән болдын сән хойрар / Төдглн шинжрлж хадад, / Арвн һурвн хааһулыни кеһәд, / Жиндмани жирн зурһан терзини һарһад, / Дөнжр мөңгн шатыни тәвәд, / Дөкм цәкүр алтн тегтини һарһад, / Өргн Шарт хойр һолд / Бөкн харһа тагтыг тәвж...* 'Алтан Чеджи возглавляемые богатыри, / Растущие сандаловые деревья, / По всей длине, / От веток очистив, / Опорный столб соорудили, / Когда с ловкостью

поставили, / <...> Тринадцать дверей отлили, халцедоном украсили, / Из серебристой стали порог сделали, / Из мягкой стали края сделали, / Тринадцать дверей установили, / Деревья восьмидесяти рек / Тонко расщепили, / Ладно соединили, / Из агар-сандала / Нюрювчи (открывающееся окно в двери) сделали, / Лучшее из железа и лучшее из стали выбрав, / Запоры цепью (т. е. друг за другом) прибили, / Тринадцать засовов смастерили, / Шестьдесят шесть окон вырезали, / Серебряную лестницу приставили, / Золотой мост смастерили, / Между двух рек Ерген и Шарта / Мост из лиственницы установили...'[1] [Джангар 2005: 106–108].

В героическом эпосе «Джангар» детализированное описание сооружения жилища «имеет вид не дворца, а кочевой юрты со всеми ее конструктивными элементами (решетчатые стенки тэрэмы, поддерживающие верхнее покрытие жерди-унины), правда, огромных размеров и сделанных из очень дорогих материалов» [Неклюдов 2019: 170]. Таким образом, дворец, представляющее стационарное жилище — кибитку (юрту), является символом кочевой культуры, в котором сохранены опыт кочевой жизни калмыков и ойратов, его материальный быт.

Эпический дворец властелина Джангара является своеобразным полем притяжения, где за пиршественным столом собираются все богатыри. Как известно из исторических источников, на пирах решались важнейшие государственные вопросы — от престолонаследия до вопросов войны и мира. В героическом эпосе «Джангар» на пиру правитель Бумбы выбирает богатыря для отправления его в боевой поход.

4. Предметы снаряжения коня героя

За выбором богатыря следует традиционная тема подготовки богатыря и его коня к походу. Подготовка коня к походу является одной из излюбленных тем монголоязычного эпоса. Тема подготовки коня настолько значима, что, несмотря на большой объем, ее повторяемость во всех песнях «Джангара» является естественной и необходимой. Эта константа неизбежно повторяется и во всех версиях эпоса. Конь в покое и в движении, его масть и экс-

[1] Здесь и далее перевод синьцзян-ойратской версии осуществлен автором настоящей статьи. — *Б. М.*

терьер, его поступь «относятся к высшим представлениям кочевников о прекрасном» [Кичиков 1992: 253].

Известно, что в экспозиции богатырской сказки герой-одиночка сам добывает и приводит чудесного скакуна, в эпосе же эту функцию выполняет конюший-стремянный. Константа «подготовка богатырского коня» разрабатывается в эпосе по-разному, в зависимости от художественно-стилистического своеобразия песен. Данная константа настолько значима, что, несмотря на повторяемость во всех версиях и циклах, является важной составляющей эпоса.

Тема «подготовки коня» начинается формульным выражением: *Күүкн Цаһан мөрч, Өлн Көк Һалзн күлг мини тох! — гив.* ‘Конюший Кюкен Цаган, / Истомленного [ожиданием] Кёке Галзана скакуна седлай! — повелел’ [Джангар 2020: 62–63].

Приведенное формульное выражение является исходной точкой подготовки к походу коня, которого конюший должен поймать богатырским арканом: *Күүни кеврдгин чинән / Көк торһн цалмин / Танчс мөңгн савхдынь / Эркә хумха хойрар дөмәд оркв. / Керә җирн зурһан һорькин ард / Кемҗән уга дарад оркв. / Һаңһа улан эрг һатлһҗ туульв.* ‘С человеческое туловище толщиной / [Сплетенного] из синего шелка аркана / Серебристый тонкий конец / Большим и указательным пальцами зажав, / Позади шестидесяти шести застежек [подпруги] / Бессчетно [конюший] надавил — / Брыкаясь, по широкому красному берегу [конь его] помчался’ [Джангар 2020: 244–247].

В эпической традиции ойратов и калмыков богатырский аркан имеет гиперболизированное описание: «С человеческое туловище толщиной сплетенный из синего шелка аркан» [Джангар 2020: 244; Джангар 2005: 615]. У разных народов аркан изготавливался из разных материалов, «арканы бытовали самые различные, как по материальной своей составляющей (сплетенные ремешки из кожи (козьей, оленьей, конской, бычьей, змеиной <...>); из полосок особой ткани; из конских жил обтянутых сверху тонкой кожей; волосяные из конских грив и хвостов, иногда вперемешку с человеческим волосом; из нитей грубой козьей шерсти; из волокон конопли и т. д.), так и по своему конструктивному исполнению (плетенные; скрученные; с металлическим, костяным или каменным кольцом;

с кожаным ушком особой конструкции вместо кольца; с рукояткой на конце для удержания; с шестом, с железным крюком)» [Мысыкаты 2020: 197].

В традиционной культуре монгольских народов аркан применялся не только в скотоводческом хозяйстве для поимки пасущихся лошадей, но также использовался в бою как метательное оружие против вражеского наездника.

До привода к ставке богатыря, отправляющегося в боевой поход, скакун проходит все стадии полной выстойки, сказитель воспевает достоинства и красоту коня. *Магтал* (хвала) коню — наиболее своеобразный и характерный жанр фольклора кочевников, известный и как самостоятельный жанр, и как вставные описания в эпосе. Описание красоты и достоинств коня в форме традиционного *магтала* имеет широкое распространение в эпической поэзии монголоязычных и тюркоязычных народов и отражает их высшие представления о прекрасном. *Магтал* включает хвалебные характеристики масти коня, его экстерьера, темперамента, бега, поступи.

Воспевая боевого коня, джангарчи прибегали к «украшающим» эпитетам, устойчивым сравнениям и другим выразительным средствам лексики. Б. Л. Рифтин отметил такую важную особенность, как «расчлененное», т. е. «по частям», описание коня с явной гиперболизацией [Рифтин 1982: 71]. Эта особенность присутствует во всех версиях и циклах «Джангара»: *Туула сәәхн зоота, / Тошл сәәхн һуйта, / Ялмн сәәхн хаата, / Еңсг сәәхн толһата, / Өрм сәәхн нүдтә, / Өрген сәәхн чееҗтә, / Өл йоңхр дөрвн һашг алтн турута, / Найн алд шур сәәхн сүүлтә, / Нәәмн алд сувсн сәәхн делтә, / Тунҗрмудын тохм — / Долан зун гүүтә, Долда зеерд ажрһта, / Ажрһин ууһн үрн — / Дольңһрхн сәәхн Зеердиг Дуут Жаңһрин өргә тал зөрүләд һарв.* ‘Как у зайца, прекрасной была спина его, / Гладкими были красивые бедра его, / Как у тушканчика, прекрасными были передние ноги его, / Изящной была красивая голова его, / Как сверла бурава, острыми были глаза его, / Широкой была красивая грудь его, / Крепкими были четыре прекрасных копыта его, / В восемьдесят саженей с коралловым отливом хвост был у него, / В восемь саженей с жемчужным отливом грива была у него. / Из породы *тунджуров*, / Того, чей косяк — семьсот кобылиц, / Округлившегося рыжего жеребца, / Того жеребца первенца — / Резвого

прекрасного Зерде / Ко дворцу прославленного Джангара повели’ [Джангар 2020: 280–281].

Следующий этап подготовки — седлание коня. В эпосе различных народов упоминаются принадлежности конского снаряжения с разными отличиями, но с неизменной полнотой и любованием. К предметам конского снаряжения относятся: потники, седло с подушкой и стременами, подпруги, подхвостник, нагрудник, узда и уздечка, поводья, подшейная кисть, а также аркан, путы, торока, переметные сумы и пр. [Джангар 2020: 280–285; Джангар 2005: 130–131].

Процесс седлания происходит в динамике. При каждом последующем этапе седлания конь приходит в движение: *Тоххин селгән болв. / Дег миңһн делтр тальвад, / Дегц миңһн тохм тальвхин алднд / Дегц дөчн дөрв бульгад авв; / Дөш мөңгн эмәл тальвхин алднд / Зуурлдгч зуран экинь / Зууһин шар алтн / Худрһнь гүвдәд унв. / Шур сәәхн сүүлинь сеглҗ бәәһәд, / Зуран хар мах дахулв. / Турмин алтн көвцг тальвхдан / Ке хөрн тавн төдгтә / Цаһан мөңгн татурар татв. / Һольшглуһин / Зеердиг чишктлнь татад, / Танчс мөңгн савхдынь / Турмин алтн көвцг дорнь / Торһад хайв. / Лаң шар алтн омрувч[ин] / Далн хойр шар алтн товчинь / Далын бәргр хар махнд / Дәәвлтл, татад товчлв. / Дөш мөңгн эмәлин бүүргт / Тасм цаһан җолаһинь өлгәд оркв. / Буһ мөңгн цулврас бәрәд, / Богдын үүднд цервүләд бәәв.* ‘Седлать его настала пора. / Серебром расшитый подпотник положили, / Сверху расшитый серебром потник когда стелили, / Скакун сорок четыре раза взбрыкнул. / Когда широкое, как наковальня, посеребренное седло на нем укрепляли, / На круп его с буграми мышц / С пластинами из освященного желтого золота / Подхвостник брошенный упал. / С коралловым отливом красивый хвост его приподняв, / На крупе его затянули. / Расшитую золотом продолговатую седельную подушку положив, С красивыми двадцатью пятью застежками / Серебристую заднюю подпругу на нем затянули, / Стройного Зерде до ржания-крика доведя, затянули. / Подпруги серебристой концы / Под расшитую золотом продолговатую седельную подушку / Поддели. / Из *ланов* желтого золота нагрудник / На семьдесят две желто-золотистые застежки / На плечелопаточных буграх / Так застегнули, что зашатался [скакун]. / На луку широкого, как наковальня, посеребренного седла /

Кожаный белый повод намотали. / Из оленьей шкуры за серебристый повод держа, / У [парадных] дверей *богдо* гарцевать его заставили' [Джангар 2020: 280–283].

Седло со всеми атрибутами в эпосе описывается очень подробно и в соответствии с его особенностями у кочевых народов. Седло — символ воинской полноценности мужчины, его достоинства. На седло кладут «расшитую золотом продолговатую седельную подушку», далее конюший переходит к подпругам («с красивыми двадцатью пятью застежками серебристую заднюю подпругу» так он затягивает, что доводит «Зерде до ржания-крика»), затем он застегивает «семьдесят две желто-золотистые застежки» нагрудника, и седлание завершается тем, что «на луку широкого, как наковальня, посеребренного седла кожаный белый повод намотали» и к Джангару подвели [Джангар 2020: 283].

У ойратов Синьцзяна существует традиция сажания мальчика на коня, этот обряд подробно рассмотрен Б. А. Бичеевым [Бичеев 2023]. Исследователь приводит ряд примеров проведения обряда у ойратов, одним из них является устный рассказ ученого-фольклориста, собирателя фольклорного наследия ойратов, профессора Б. Дамринджава, выступившего в качестве информанта: «Когда мальчику исполняется пять или шесть лет, его впервые сажают на коня белой масти и одевают в белую одежду. Обычное седло не используют, лошадь седлают специальным детским седлом, у которого высокие передние и задние луки и нет железных стремян. Вместо них делают специальные стремена из войлока. <...> Посадив мальчика на коня, отец ведет лошадь под уздцы и обходит юрты родственников и соседей. Хозяева тех юрт, у дверей которых останавливается мальчик на лошади, выходят ему навстречу с молоком в руках. Этим молоком кропят лоб, гриву, круп коня и дают вкусить мальчику. Затем произносят универсальную формулу благопожелания: „Ноги твои дотянулись до стремени, руки твои дотянулись до тороков“ — и одаривают мальчика. Как правило, дарят разные части конского снаряжения: недоуздок, кожаные ремни для повода, подпруги, подушка для седла и др. После объезда соседей и родственников возвращаются домой и устраивают угощение для пришедших на праздник гостей. С этого момента мальчик должен самостоятельно управлять конем» [Бичеев 2023: 104].

Таким образом, предметы снаряжения коня в эпосе «Джангар» относятся к предметным реалиям, с помощью которых герой передвигается в эпическом пространстве, проходит трудные испытания и достигает цели боевого похода.

5. Одежда и обувь героя

Вслед за седланием коня джангарчи исполняет традиционную тему одевания героя. В Малодербетовском цикле калмыцкой версии «Джангара» присутствует следующее описание одевания богатыря: *Эрвң нертә киилг, / Эрднь хул бүшмүд зооглв, / Дөш цаһан биизән зооглв, / Түүни цуһариг дарулгсн / Дали мөрни үнтә / Бүкр луудң бүсән бүслв. / Намчнь нег өрк үнтә / Намжңл торһн альчур / Зүн таша деерән хавчулв. / Дөш мөңгн дуулх зооглв. / Зун нәәмн давхргта / Зулг башмг һосн[и] / Зууза деернь мшмлзәд [бәәв]* ‘Из нежного шелка рубаху, / Из шкуры кулана ценный *бешмет* поднесли, / Широкое белоснежное *бизе* поднесли, / Все одеяние это / Ценой в семьдесят коней / Из особого шелка поясом затянули. / Ценой в одно семейство за листик узорный / Тонкий, как паутина, шелковый платок / На левом бедре за пояс он заткнул. / Сплошь из серебра шлем ему поднесли. / С каблуками в сто восемь слоев / Сапог на ранту / Задники приминая, плавно ступал он’ [Джангар 2020: 72–73].

Процесс облачения богатыря детализирован и описан в определенной последовательности: сначала надевают «из нежного шелка рубаху», затем «из шкуры кулана ценный *бешмет*», следом «широкое белоснежное *бизе*», стягивают поясом «ценой в семьдесят коней», за пояс затыкают «тонкий, как паутина, шелковый платок», надевают сапоги «с каблуками в сто восемь слоев» и завершает одевание водружение «серебряного шлема» [Джангар 2020: 72–73].

Описание облачения богатыря заканчивается традиционной для всех циклов деталью снаряжения богатыря — богатырской плетью, применяемой как холодное оружие в поединках; ею убивают врагов, недостойных, по мнению героя, почетного удара клинком меча или сабли [Эрдниев 1970: 100].

В Малодербетовском цикле калмыцкой версии «Джангара» по прибытии долгожданного главного богатыря Хонгора на праздно-

вание *Цаган Сар* народ Бумбы приходит в волнение. В цикле джангарчи Ээлян Овла первым красавцем вселенной признан Мингъян, а в прологе Малодербетовского цикла всенародным любимцем является Хонгор. В его портретной характеристике используется традиционное типическое место — формула красоты. Мужественная красота богатыря описана особым языком, любование начинается с описания его одежды, причем описание не статичное, а динамичное: *Дөш цаһан биизин / Ке цаһан ханциг / Далын дергр цаһан мөөрсн талан / Дервкүлж хайв, / Дөш цаһан дуулхиг / Барун цох талан / Медг үлг һаңхулад...* ‘Широкого белоснежного *бизе* ‘Нарядные белые рукава / На выступающие лопатки, / Развевая, откинул он, / Сплошь из серебра его шлем, / Ухарски сдвинутый набок, / Слегка покачивался...’ [Джангар 2020: 78–79].

В синьцзян-ойратской версии «Джангара», в частности, в песне «Алдр Җаңһр Догшн Ширкин тамһиг бәрәд, арслңг баатрмудан цуглулсн бөлг» («Песнь о том, как Славный Джангар, взяв [в руки] печать Свирепого Ширки, собрал своих львов-богатырей») ойратского джангарчи Джавин Джуна тема одевания богатыря имеет схожую с калмыцкой версией структуру, но все же здесь встречаются своеобразные отличия. Так, например, у Джангара между лопатками есть родимое пятно, когда Ага Шавдал надевала ему шелковую белую рубаху, то свет радуги от него исходил [Джангар 2005: 132]. Лучезарность Джангара говорит о его исключительности и взаимосвязи героя с Верхним миром. Вслед за рубахой Джангару надели *эрднин һурвн давхр бүшмүд* ‘драгоценный в три слоя бешмет’, при этом джангарчи упоминает, что эта одежда была изготовлена руками многочисленных ханшмастериц в течение пяти лет. Бешмет (*бүшмүд*) — это мужской костюм распашного типа, с широкими в верхней части и сужающимися к запястью рукавами и широким подолом. Согласно описанию, в карман ханского бешмета положили *эрднин һурвн хүвлһн толи* ‘драгоценное волшебное зеркало’, которое было послано Хормустой-тенгрием (Хормуста — в мифах монгольских народов верховное небесное божество, возглавляющее 33 тенгриев). Затем герою надели красновато-желтого солнца цвета, в восемь слоев лавшиг (халат без пуговиц), в карманы лавшига положили неисчерпаемые золото и драгоценности.

В тексте синьцзян-ойратской версии «Джангара» описание сапог хана Джангара также имеет ярко выраженные поэтические особенности: *Зууза бийини зун дагни ширгсн, / Түрə бийини түмн дагни торлгсн, / Тəвн жил татлдв гиж / Тавгарн элдг учр уга, / Зун жил зодлдв гиж / Зуузаһарн элдг учр уга, / Тəвн хойр товрунасни / Тал талдан дун һарад / Тачкнгсар бəəдг. / Күрң улан луудң һосан / Күч иктə көлдəн өмсв гинə.* ‘Задники [его сапог] были прострочены ста красавицами-*дагни* / Голенище [его сапог] расшито руками десяти тысяч красавиц-дагни, / Если даже пятьдесят лет носить, / Подошвы не износятся, / Если даже сто лет носить, / Нет причин износиться задникам, / От пятидесяти двух кнопок / Разные звуки исходят, / Щелчки раздаются. / Темно-красные сапоги / На сильные ноги свои надел, говорят’ [Джангар 2005: 132].

Обувь выполняет защитную функцию, а также «функцию поддержки, опоры человека, выступая при этом своеобразным корнем, связывающим его с родной землей» [Данилова 2010: 105]. Бережное отношение калмыков и ойратов к родной земле отражается в закругленной и приподнятой форме носка традиционной обуви, который не способен нанести какой-либо вред земле.

6. Воинские доспехи и вооружение героя

В синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» облачение богатыря в воинские доспехи изображается в определенной последовательности: *Далдан далвчта, / Тохадан тохавчта / Дəəни олн көө хуйган хуйглад, / Дəəлдəни һурвн лувцан лувцлв гинə. / Татлһ огт өгдг уга / Татхла тəвн алд сундг, / Тəвəд оркдг болхла, көглгдəд, / Таг-тиг белкүсндəн тасм болдг / Тəрнин хаш бүсэн бүслв гинə.* ‘На лопатках защита, / На плечах оплечья, / Воинскую кольчугу надел, / Боевые тройные доспехи надел, говорят. / Если потянуть, на пятьдесят две сажени растягивающийся, / Если отпустить, подрагивающийся, / Для поясницы ремешком являющийся, / Заговоренный пояс надел, говорят’ [Джангар 2005: 133].

Доспехи воина в эпосе выполняли защитную функцию. *Көө хуйг* (куяк) — это «панцирь в виде рубахи с широким воротом, оплечьями, рукавами, коротким подолом. Он состоял из широких пластин, крепившихся заклепками к подкладке. <…> Панцири с кольчато-пластинчатой структурой бронирования <…> сочетали в себе на-

дежность пластинчатой брони с эластичностью кольчатой и служили хорошей защитой от холодного оружия» [Бобров 2011: 34].

Исследователь Д. Эрдэнэбат в своей работе описывает монгольский воинский доспех, состоящий из четырех частей: «Первая часть, начиная от горла, шеи доходила до бедра и проходила его, огибая переднюю сторону. В зависимости от фигуры человека эта часть начиналась от подмышек, огибала все тело и защищала всю нижнюю часть. Сзади надевалась вторая часть доспеха, защищающая тело от затылка до копчика. Переднюю и заднюю части доспеха зажимали железной канавкой. Начиная с плеча до кисти, подвешивали еще по одной защите. Эти части крепились и связывались кожаной веревкой» [Эрдэнэбат 2015: 82].

Пояс богатыря является одним из важных атрибутов в снаряжении воина. Р. С. Липец отмечает, что «при переходе юноши в разряд взрослых воинов опоясывание боевым поясом, на котором носили оружие, было знаком воинской возмужалости. Боевой пояс — обязательная реалия обряда посвящения в воины, признак социального положения» [Липец 1984: 64].

В героическом эпосе «Джангар» атрибутом воинского доспеха является шлем (*дуулх*) богатыря, который выполнял защитную функцию от вражеских ударов. Шлем эпического богатыря имел форму кочевой кибитки (юрты). В синьцзян-ойратской эпической традиции шлем Джангара описывается, как сверкающий, наделенный магической силой чиндамани головной убор воина [Джангар 2005: 133].

«Личное оружие и конь богатыря характеризуют героя, по личному оружию определяется его статус, а оружие, имеющее собственное название, в контексте соответствующей стилистической формулы служит атрибутом богатыря» [Манджиева 2022: 189].

В калмыцкой версии «Джангара» оружием-атрибутом хана Джангара является метательное оружие *арм* (копье), ясновидца Алтан Чеджи — богатырский лук, богатыря Хонгора — *улд* (меч), Санала — *әәв балт* (секира), Гюзян Гюмбе — *шор* (штык), *ханжал* (кинжал).

В «Песне о том, как Булингира [сын —] Строгий Смуглый Санал по велению властителя, богдо Джангара отправился и сильную мангасов страну хана Зан Тайджи, [сына] Кюдер Зары, покорив,

вере Джангара подчинил» джангарчи Ээлян Овла перед отправкой Санала в боевой поход богатыри Джангара передают ему свое личное оружие: Савар — секиру, Хонгор — меч, Гюмбе — кинжал. Передача личного оружия в помощь богатырю имеет сакральное значение, вместе с оружием передается сила его владельца, джангарчи, таким образом, подчеркивает, насколько опасными могут быть для Санала действия в стане врага.

В отличие от калмыцкой версии в синьцзян-ойратской эпической традиции оружие не является индивидуальной принадлежностью богатыря. В синьцзян-ойратской версии богатырь, отправляющийся в боевой поход, вооружается пятью видами оружия: кинжалом, джинджалом, алмазно-булатным мечом, копьем, луком, плетью [Джангар 2005: 133–134].

7. Заключение

Рассмотрение предметно-вещного мира в калмыцкой и синьцзян-ойратской версии героического эпоса «Джангар» показало, что в изображении эпической картины мира, его героев, персонажей вещь является одним из элементов, характеризующим образ богатыря, служит выражением его индивидуальности. В изображении эпической картины мира, его героев, персонажей вещь приобретает символическое значение. Так, название эпической страны Бумба ассоциативно связано с функционирующим объектом «сосудом сокровищ», семантическое поле которого является его связующим звеном. Дворец как предметная реалия, организующая эпическое пространство, является символом кочевой культуры, в котором сохранены опыт кочевой жизни калмыков и ойратов, его материальный быт. Эпический дворец Джангара, являясь своеобразным полем притяжения, собирает богатырскую семью за пиршественным столом, где правитель Бумбы выбирает богатыря для отправления в боевой поход. Предметы снаряжения коня и вооружения богатыря в эпосе «Джангар» соотносятся с предметными реалиями, с помощью которых герой передвигается в эпическом пространстве, проходит трудные испытания и достигает цели боевого похода. Предметно-вещный мир эпоса «Джангар» включает в себя изображение не только материальной составляющей, но также определяет их функции, образуя сюжетное движение, наполняя и раскрывая индивидуаль-

ность героя и персонажей, отображая религиозно-мифологические пласты кочевой жизни калмыков и ойратов.

Источники

Джангар 2005 — Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов. В 3 тт. Т. 1. Элиста: АПП «Джангар», 2005. 856 с.

Джангар 2006 — Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов. В 3 тт. Т. 2. Элиста: АПП «Джангар», 2006. 831 с.

Джангар 2020 — Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / вступ. ст. Б. Б. Манджиевой; сверка текстов песен с оригиналом на «ясном письме» Б. Б. Горяевой, Б. Б. Манджиевой, Ц. Б. Селеевой; пер. Т. А. Михалевой; примеч., коммент., словарь, указатели Б. Б. Манджиевой, Т. А. Михалевой; отв. ред. Г. Ц. Пюрбеев, С. Ю. Неклюдов, В. В. Куканова. М.: АО «Первая Образцовая типография», Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с.

Литература

Баранов 2005 — *Баранов Д. А.* Образы вещей (о некоторых принципах семантизации) // Антропологический форум. 2005. № 2. С. 212–227.

Бир 2011 — *Бир Р.* Энциклопедия тибетских символов и орнаментов; пер. с англ. Л. Бубенковой. М.: Ориенталия, 2011. 428 с.

Бичеев 2023 — *Бичеев Б. А.* Обряд сажания на коня у ойратов Синьцзяна // Этнография. 2023. № 2 (20). С. 94–110.

Бобров 2011 — *Бобров Л. А.* Основные направления эволюции комплексов защитного вооружения народов Средней, Центральной и континентальной Восточной Азии второй половины XIV–XIX веков: автореф. дисс. ... д-ра ист. наук. Новосибирск, 2011. 54 с.

Богомаз 2008 — *Богомаз С. М.* Вещь в традиционной культуре тюркских народов Центральной Азии // Вестник Томского государственного университета. История. 2008. № 3(4). С. 121–126.

Гуревич 2020 — *Гуревич А. Я.* Избранные труды. «Эдда» и сага. 4-е изд. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 470 с.

Данилова 2010 — *Данилова Н. К.* Знаковая система культуры жизнеобеспечения: семантика образа жилища // Гуманитарная наука в Якутии: исследования молодых ученых. Новосибирск: Наука, 2010. С. 97–108.

Добровольская 2009 — *Добровольская В. Е.* Предметные реалии русской волшебной сказки. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. 224 с.

Калмыки 2010 — Калмыки / отв. ред.: Э. П. Бакаева, Н. Л. Жуковская. М.: Наука, 2010. 567 с. (Серия: «Народы и культуры»).

Кичиков 1992 — *Кичиков А. Ш.* Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Наука, Вост. лит., 1992. 320 с.

Козин 1940 — *Козин С. А.* Джангариада. Героическая поэма калмыков. Введение в изучение памятника и перевод торгутской версии. М.; Л.: АН СССР, 1940. 249 с.

Липец 1984 — *Липец Р. С.* Образы батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. М.: Наука, 1984. 263 с.

Лихачев 1968 — *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

Манджиева 2010 — *Манджиева Б. Б.* Символика центра в описании эпической державы (дворец властителя, мировая гора) // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2010. № 2. С. 60–63.

Манджиева 2022 — *Манджиева Б. Б.* Текстология и поэтика Малодербетовского цикла эпоса «Джангар» в контексте эпической традиции калмыков. Элиста: КалмНЦ РАН, 2022. 416 с.

Мысыккаты 2020 — *Мысыккаты Б.* Аркан в этнокультурной традиции алан-осетин // Nartamongæ: журнал Алано-Осетинских исследований: Эпос, Мифология, Язык, История. Vol. XV. 2020. № 1–2. С. 178–203.

Неклюдов 2019 — *Неклюдов С. Ю.* Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. М.: Индрик, 2019. 592 с.

Рифтин 1982 — *Рифтин Б. Л.* Из наблюдений над мастерством восточномонгольских сказителей (магтал коню и всаднику) // Фольклор. Поэтика и традиция. М.: Наука, 1982. С. 70–92.

Романова 2008 — *Романова Г. И.* Мир эпического произведения как теоретико-литературная проблема. М.: НТЦ «Университетский», 2008. 222 с.

Трещенок 2016 — *Трещенок Ю. М.* Ритуальные функции одежды в традиционной культуре // Религиоведение. 2016. № 2. С. 120–127.

Ханинова 2012 — *Ханинова Р. М.* Поэтика вещи в русской прозе XX века: учеб. пособие. Элиста: Калм. ун-т, 2012. 188 с.

Цивьян 1993 — *Цивьян Т. В.* К семантике и поэтике вещи (несколько примеров из русской прозы XX в.) // Aequinox. Сб. ст. М.: Книжный сад, Carte Blanche, 1993. С. 212–227.

Эрдниев 1970 — *Эрднев У. Э.* Калмыки. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1970. 282 с.

Эрдэнэбат 2015 — *Эрдэнэбат Д.* Вооружение, одежда, кожаные шлемы и доспехи монголов периода империи чингисидов: дисс. ... канд. ист. наук. Улан-Удэ, 2015. 206 с.

УДК / UDC 821.161.1

«Белая свитка и алый кушак...» (<1915>) Сергея Есенина: о поэтике вещи в народном костюме

Елена Александровна Самоделова[1]

[1] Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН (д. 25а, ул. Поварская, 121069 Москва, Российская Федерация)
доктор филологических наук, старший научный сотрудник
0000-0002-3856-0578. E-mail: helsa[at]rambler.ru

© КалмНЦ РАН, 2024
© Самоделова Е. А., 2024

Аннотация. Представление о вещи как объекте науки Сергей Есенин мог вынести из лекций профессоров Московского городского народного университета имени А. Л. Шанявского во время обучения на историко-философском отделении в 1913–1915 гг. В то время термин «вещь» использовался в юриспруденции и философии, что нашло отражение в толковых словарях и энциклопедиях. С. А. Есенин посещал лекции преимущественно по литературе, и в дальнейшем в его творчестве регулярно встречается слово «вещь», но только в публицистике, в письмах и однажды в стихотворении. Термин «вещь» широко применялся в критике первой четверти XX в., и друзья С. А. Есенина вспоминали об употреблении поэтом этого слова в беседах. Задача данной статьи — в стихотворении «Белая свитка и алый кушак...» С. А. Есенина проанализировать с художественно-философской позиции предметы «кода одежды», понимая их как «вещи». *Вывод.* Свитка и кушак являются народной праздничной одеждой, с ее региональными названиями, имеют давнюю традицию отражения их в художественной литературе, а у С. А. Есенина подчеркивают событийное время и душевные переживания героя.
Ключевые слова: «Белая свитка и алый кушак...», вещь как философская категория, вещь у С. А. Есенина, Московский городской университет имени А.Л. Шанявского, свитка, кушак
Для цитирования: Самоделова Е. А. «Белая свитка и алый кушак...» (<1915>) Сергея Есенина: о поэтике вещи в народном ко-

стюме // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 72–87.DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-72-87

“The White Zipun and the Scarlet Sash...” (<1915>) by Sergey Yesenin: about the poetics of things in folk costume

Elena A. Samodelova[1]

[1]A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS (25a, Povarskaya St., 121069 Moscow, Russian Federation)
Dr. Sc. (Philology), Senior Research Associate
0000-0002-3856-0578. E-mail: helsa@rambler.ru

©KalmSC RAS, 2024
© Samodelova E. A., 2024

Abstract. Sergey Yesenin could get the idea of a thing as an object of science from the lectures of professors of the Moscow City People’s University named after A.L. Shanyavsky while studying at the historical and philosophical department in 1913-1915. At that time, the term “thing” was used in law and philosophy, which was reflected in explanatory dictionaries and encyclopedias. Yesenin attended lectures mainly on literature, and in his subsequent work the word “thing” appears regularly, but only in journalism and letters. The term “thing” was widely used in criticism in the first quarter of the 20th century, and Yesenin’s friends recalled the poet’s use of this word in conversations. The *purpose* of this article is to analyze the items of the “clothing code” from an artistic and philosophical position in Yesenin’s poem “The White Zipun and the Scarlet Sash...”, understanding them as “things”. *Conclusion*. The zipun and the sash are folk festive clothing, with its regional names, they have a long tradition of reflecting them in fiction, and in Yesenin they emphasize the event time and the emotional experiences of the hero.

Keywords: “White scroll and scarlet sash...”, thing as a philosophical category, thing by Yesenin, Moscow City University named after A.L. Shanyavsky, zipun (outerwear), sash

For citation: Samodelova E. A. “The White Zipun and the Scarlet Sash...” (<1915>) by Sergey Yesenin: about the Poetics of Things in Folk

Costume. Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS. 2024; 1: 72–87. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-72-87

1. Введение. О термине «вещь» при жизни С. А. Есенина и в его творчестве

Проблема «вещи» как художественно-философского понятия волновала Сергея Есенина, о чем свидетельствует употребление этого слова в терминологическом плане в его теоретических работах. В «Отчем слове (По поводу романа Андрея Белого „Котик Летаев“)» (<1918>) он писал: «Но к крыльцу этого крова мы с земли, живя и волнуясь зрением и памятью в вещах, приближаемся только через Андрее-Беловское „выкусыванье за спиной“» [Есенин 5, 1997: 181]. Наоборот, в работе с условным названием «<О сборниках произведений пролетарских писателей>» (<1918>) С. А. Есенин отрицательно отозвался о такой художественной прозе, «где все лежит не на своем месте, где люди и вещи светят почти одним светом» [Есенин 5, 1997: 239]. Его рассуждения в «Ключах Марии» (1918): «<...> наша древняя Русь, где почти каждая вещь через каждый свой звук говорит нам знаками <...>» [Есенин 5, 1997: 186]; и далее об «избе простолюдина», чьи предки «неосязаемый и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов» [Есенин 5, 1997: 194]; и вывод: «Создать мир воздуха из предметов земных вещей или рассыпать его на вещи – тайна для нас не новая» [Есенин 5, 1997: 207]. В «Быте и искусстве (Отрывке из книги „Словесные орнаменты“)» (<1920>) С. А. Есенин подчеркивал, что «северный простолюдин» «знает закон, подсказанный ему причинностью вещей и явлений» и что в «календарных изречениях» великороссов «всюду строгая согласованность его с вещами и с местом, временем и действием стихий» [Есенин 5, 1997: 219].

Проблема «вещи» как художественно-философского понятия была актуальной в начале XX в. В 1921 г. в журнале «Книга и революция» (Пг., № 8/9, февраль) в продолжении статьи Иванова-Разумника «„Футуризм“ и „Вещь“» упомянута «Инония» С. А. Есенина в противопоставление «машинной „Вещи“» [Летопись 3(1), 2005: 119]. В 1922 г. в Берлине в издательстве «Скифы» вышли три номера (в том числе сдвоенный) журнала «Вещь» по современно-

му искусству под редакцией И. Г. Эренбурга и Эль Лисицкого. Сергей Есенин с Айседорой Дункан в том году посетили Германию, в журнале за № 1/2 в марте-апреле был анонсирован поэт и помещен фрагмент его «Пугачева» в переводе Марии Милославки и Франса Элленса [Вещь 1922. № 1/2: 7–8], в № 3 в июне состоялась публикация «Волчьей гибели» («Мир таинственный, мир мой древний...») [Вещь 1922. № 3: 9; Летопись 3(1), 2005: 300; Летопись 3(2), 2008: 65, 79]. Редакторы отталкивались от бытового именования любого произведения искусства, вне зависимости от жанра, «вещью», объясняли цель журнала и смысл названия: «„Вещь“ за искусство конструктивное, не украшающее жизни, но ОРГАНИЗУЮЩЕЕ ее. Мы назвали наше обозрение „Вещь“, ибо для нас искусство — СОЗИДАНИЕ новых ВЕЩЕЙ. Этим определяется наше тяготение к реализму, к весу, объему, к земле. Но отнюдь не следует полагать, что под вещами мы подразумеваем предметы обихода. <...> Всякое организованное произведение — ДОМ, ПОЭМА ИЛИ КАРТИНА — ЦЕЛЕСООБРАЗНАЯ ВЕЩЬ, не уводящая людей из жизни, но помогающая ее организовать. <...> „Вещь“ считает стихотворение, пластическую форму, зрелище необходимыми вещами. <...> БРОСЬТЕ ДЕКЛАРИРОВАТЬ ИЛИ ОПРОВЕРГАТЬ — ДЕЛАЙТЕ ВЕЩИ!» [Вещь 1922. № 1/2: 2–4].

Поскольку С. А. Есенин дал согласие на публикации в журнале «Вещь», следовательно, он разделял философию вещи как объекта искусства, хотя само слово «вещь» в этом значении, оставаясь научной дефиницией, все-таки относится к разговорной речи, а не «высокому стилю». «Вещь» в этом смысле — нечто вроде жаргонизма писателей, художников и других творцов искусства. Более того, в «Предисловии» (1 января 1924 г.) С. А. Есенин употребил это слово, также подразумевая под ним сочинение, творение, опус: «Большие вещи: „Страна негодяев“, „Пугачев“ и др. отходят во 2-й том» [Есенин 5, 1997: 222]. И в работе «<О писателях-„попутчиках“>» (<1924>) он использовал ту же дефиницию: «Михаил Зощенко в рассказах Синебрюхова и других своих маленьких вещах волнует нас своим необычайным и метким юмором» [Есенин 5, 1997: 244]. В элегическом стихотворении «Батум» (<1924>) С. А. Есенин от лица лирического героя надеялся: «Обо мне вспомянут / В Нью-Йорке <так!>„ / Прочитав сей вещи пере-

вод» [Есенин 4, 1996: 210]. О своей «маленькой поэме» «Цветы» С. А. Есенин сообщал в письме из Батума П. И. Чагину 20 декабря 1924 г.: «Это философская вещь. Ее нужно читать так: выпить немного, подумать о звездах, о том, что ты такое в пространстве и т. д., тогда она будет понятна» [Есенин 6, 1997: 195].

В. А. Мануйлов передал сведения о датировке С. А. Есениным «Марфы Посадницы», высказанные в августе 1921 г. — и с употреблением анализируемой дефиниции, причем в паре синонимов «вещь — сочинение»: «Я эту вещь чуть ли не с шестнадцати лет задумал, а написал в первые месяцы после начала войны. <...> Хоть и раннее сочинение, а мне дорого» [Мануйлов 1986: 166].

Похожую пару синонимов («вещь — произведение») нашел С. П. Постников для характеристики номеров журнала «Красная новь»: «Когда рассматриваешь книжки журнала, всегда хочется найти такую вещь, которая была бы безусловно хороша <...>, и он <читатель> воспримет ее как настоящую вещь, как подлинное художественное произведение» [Постников 1925: 164].

В том же плане ранее высказался в книге «Кому я жму руку» (1921) В. Г. Шершеневич, обращаясь к С. А. Есенину: «<...> найти правильный образ значит создать вещь» [Шершеневич 1924: 42]. В. А. Мануйлов привел слова С. А. Есенина, направленные в адрес В. В. Маяковского в сентябре 1921 г.: «У него никакого порядка нет, вещи на вещи лезут» [Мануйлов 1986: 174].

Таких примеров можно привести множество. Важно отметить, что С. А. Есенин использовал слово «вещь» исключительно как научную дефиницию в двух смыслах: 1) как объект; 2) как произведение искусства.

Примененный нами автоматический компьютерный поиск к цифровым оригинал-макетам Полного собрания сочинений С. А. Есенина не выявил ни одного случая употребления поэтом слова «вещь» в стилистике его художественной прозы, нашел один раз в лирике и множество — в критике и эпистолярии.

2. Методология исследования: о возможном знакомстве С. А. Есенина с юридическим термином «вещь»

В российской юриспруденции не было так называемого «вещного права», основанного на соответствующем понятии (в отличие

от римского права и унаследовавшего его германского, французского и др.); до Октябрьской революции 1917 г. его заменяли «вотчинное право» и «имущественное право», хотя иногда правоведы применяли термин «вещь» [Брун 1892: 161–162; Вещь 1892: 162; Гамбаров 1911а: 2–12].

С. А. Есенин говорил друзьям, что в Московском городском народном университете имени А. Л. Шанявского на историко-философском отделении в 1913–1915 гг. он посещал лекции преимущественно по литературе, но полностью исключать его хотя бы поверхностное знакомство с юриспруденцией нельзя, тем более, что он в дальнейшем оказывался объектом права как автор книги и издатель, совладелец книжной лавки и кафе, путешественник за границу и др. До поступления поэта в университет там преподавал правовед С. А. Муромцев (1850–1910). Из его брошюры «Из лекций по русскому гражданскому праву (1898–1899)» С. А. Есенин мог узнать о «праве вещном», т. е. о праве собственности на вещь в предустановленных формах и в отдельных случаях — в индивидуализированных по личному усмотрению (например, при закладе вещи) [Муромцев 1899: 13]. Во время учебы С. А. Есенина в университете читали лекции по юриспруденции А. И. Винавер, А. Ф. Волков, А. Э. Вормс, Б. П. Вышеславцев, А. В. Кубицкий, Ф. Ф. Кокошкин, Н. В. Давыдов, Н. В. Самсонов, Б. И. Сыромятников, А. Н. Трайнин и др. Количество правоведов в учебном заведении превышало число преподавателей остальных научных дисциплин, существовало общественно-юридическое отделение. В 1913–1914 учебном году общую теорию права в историко-философском цикле на первом и третьем годах обучения преподавал В. М. Хвостов, на втором курсе он же давал историю этических учений [Летопись 1, 2003: 590].

3. Материалы исследования: о философском понятии «вещь» в жизни С. А. Есенина

Более известно философское понятие «вещь», которое С. А. Есенин мог бы усвоить на университетских лекциях, если бы доучился до конца и услышал бы на третьем курсе по «истории новой философии (до Канта)» от Д. В. Викторова и по «истории новой философии (от Канта)» от А. В. Кубицкого [Летопись

1, 2003: 591]. Поэт имел возможность посещать только курс логики на первом-втором курсах у Н. Д. Виноградова и семинары у М. П. Поливанова [Летопись 1, 2003: 590–591; Московский городской народный университет 1913: 12–13]. В университете философию во время учебы С. А. Есенина, помимо указанных ученых, преподавали Б. П. Вышеславцев, Н. В. Самсонов, В. М. Хвостов, Г. Г. Шпет и др.

Поэт мог вычитать в «Энциклопедическом словаре» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона о вещи в философии: «В общем и широком смысле под этим словом разумеется все, что имеет действительное и самостоятельное (физически или метафизически) существование», в том числе «вещью мыслящей» Рене Декарт обозначал духовное существо, а Иммануил Кант рассуждал о «вещи в себе» [Соловьев 1894: 162–163].

Краткий анализ философских представлений о «вещи в себе, как идее» С. А. Есенин мог прочитать в книге своего профессора Б. П. Вышеславцева «Этика Фихте. Основы права и нравственности в системе трансцендентальной философии» [Вышеславцев 1914: 227].

В узком смысле известны еще два понятия «вещи»: так, «к вещам причисляются предметы хотя бы и одушевленные, но не имеющие нравственной свободы по существу (каковы животные), или же только лишенные юридической самостоятельности (каковы рабы или невольники)», считающиеся собственностью какого-либо лица. Наконец, в наиболее очевидном смысле «вещами называются только предметы бездушные и страдательные, в противоположность одушевленным и деятельным», приравниваются к предметам, физическим телам» [Вышеславцев 1914: 163]. В том же ключе давалось юридическое представление о вещи в «Энциклопедическом словаре Братьев А. и И. Гранат» [Гамбаров 1911б: 18–24]. В «тесном» смысле вещь — это некий объект, который «ограничивается пространством» или «непосредственно воспринимается нашими органами чувств», в отличие от «продукта умозрения», причем важны еще два качества в юриспруденции — «ее телесное бытие» и «принадлежность к составу имущества» [Гамбаров 1911б: 18–19]. Ю. С. Гамбаров уточнял, что «в природе существует много в<ещей>, в смысле предметов чувственного

восприятия, которые не могут быть «в<ещью>» в юридическом смысле» [Гамбаров 1911б: 19].

«Философский словарь логики, психологии, этики, эстетики и истории философии» (1911) определял «вещь» как «конкретный предмет; некоторую совокупность качеств и их носителя», т. е. «объект»; причем для реализма — это «сущности», для идеализма — «лишь представления»; далее давались точки зрения основных философов [Философский словарь 1911: 35–36].

Философские искания были свойственны всем писателям Серебряного века, так что понятие «вещи» в философии также могло привлечь С. А. Есенина. Очевидно, что его больше привлекало обыденное понятие вещи, как, например, данное в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля, который он читал: «<...> нечто, предмет, отдельная единица, всякая неодушевленная особь; в обширн<ом> смысле, все, что доступно чувствам» [Даль 1, 1880: 192]. Интересно, что В. И. Даль, как и юристы, определяет «вещь» по отношению к чувствам, и показательна малочисленность паремийных примеров-иллюстраций — всего три, даже с учетом однокоренных синонимов: «Всякой вещи время. Ни седельца, ни уздицы, ни той вещицы, на что надеть уздицу. И дом вещь, и игла» [Даль 1, 1880: 192]. В «Пословицах русского народа» В. И. Даля (1862) слово «вещь» вообще не встречается (автоматический поиск по цифровой копии его не выявил) [Даль 1862].

Почти полтора столетия назад до творчества С. А. Есенина «Словарь Академии Российской» (1789) давал целый спектр смыслов «вещи», с пунктами от «а» до «д», и с главным: «Все то, что существует»; также с заместительным значением: «Когда каких произведений собственного имени не знаем, сим словом означаем»; включал и поговорку: «Все вещи Богом созданы» [Словарь Академии Российской 1789: 673–674].

4. История вопроса: о свитке как народной одежде

Рассмотрим два предмета народной одежды в стихотворении «Белая свитка и алый кушак...» (<1915>) с позиции их «вещной» сути. Свитка у С. А. Есенина (в том числе безотносительно к нему) получила разную научную трактовку. Во-первых, свитка (свита) как «покрой верхней одежды, требующей клиньев, кото-

рые вшивают сзади по бокам ниже талии» у украинцев и белорусов, а у русских известно под названием «зипун», «сермяга» (по Д. К. Зеленину, 1927) [Зеленин 1991: 245, 247–249]; «свитка» зафиксирована этнографом Н. И. Лебедевой на Рязанщине [Самоделова 2015: 70]. По свидетельству историка-архивиста Д. Ю. Филиппова, часть жителей с. Константиново была переселена помещиком А. Д. Олсуфьевым в Смоленскую губернию, граничившую с Белоруссией, и они могли при возвращении оттуда привезти покрой одежды и диалектные слова [Самоделова 2006: 495; Самоделова 2015: 24].Во-вторых, свитка как «праздничный халат, который шили из домотканого сукна, чаще серого цвета, рукава, ворот и карманы которого обшивали кожей, шнуром или черным плисом», бытовала в Касимовском, Михайловском, Спасском, Шиловском, Шацком и Скопинском районах Рязанской области, а в памятниках XIII–XVII вв. отмечена как одежда из сукна и холстины для лиц духовного сословия [Осипова 2008: 77; Словарь русских народных говоров 1987: 167].

Этнограф Л. Н. Чижикова добавляет к указанным районам бытования свитки (свиты) еще Сапожковский, Ряжский, Пронский и Рязанский уезды [Чижикова 2009: 466]; в последнем из названных уездов проживал и учился в школе-интернате С. А. Есенин, следовательно, он действительно видел этот тип верхней одежды.

Н. Ловцов во 2-й половине XIX в. создал этнографический рисунок старика и мужчины средних лет в свите в селе Рыкова Слобода Рязанского уезда, а это селение (Рыково-Заборье, ныне Заборье) находится неподалеку от Солотчи, где бывал С. А. Есенин [Чижикова 2009: 465, илл.].

5. Основная часть: возможные источники знания С. А. Есениным о свитке и кушаке

Не следует сразу отметать трактовку свитки как одеяния духовных лиц: вдруг лирический герой анализируемого стихотворения вскоре будет тот самый «ласковый послушник» из стихотворения «Опять раскинулся узорно...» (1916), и именно по этой причине «разгульная жена» и предпочла ему другого, более веселого? И в чем ходил инок из стихотворения «Пойду в скуфье смиренным иноком...» (<1914–1922>), раз его ранг начального монастырского служения позволял ему одеваться в мирскую одежду?

«Словарь русского языка XI–XVII вв.» дает два определения «свиты» как одеяния (помимо полотна), действительные на протяжении всей письменной древнерусской истории: 1) как «род верхней или нижней одежды (преимущественно священнослужителей и монахов)»; 2) «одежда вообще»; также указывает «свитину» в XV в., «свитку» и «свитицу» как уменьшительно-ласкательную форму (ср. малорус. «свытына» у Т. Г. Шевченко) [Словарь русского языка 1996: 167–168]. Вопрос о свитке как одежде духовенства лишь намечен лингвистами.

Пока понятно, что свитка была важным предметом одежды, поскольку в словаре древнерусского языка зафиксирован большой круг производных: «свиточка» (уменьшительно-ласкательное); «свиточник» («тот, кто изготавливает свиты, свитки»); «свиточница» («строение (помещение), связанное с хранением, стиркой монашеской одежды, свит»); «свиточный» («относящийся к свитам, свиткам»); «свиточная» («помещение (в монастыре), где хранят, стирают свитки») [Словарь русского языка 1996: 170].

С. А. Есенин мог вычитать про свитку как монашескую одежду в сочинении «Рассказы из старообрядства, по раскольничьим рукописям» (1861) С. В. Максимова — о настоятеле старообрядческого монастыря Капитоне: «Вместо свитки носил запон по пояс, плечи покрывал мантиею до пояса же <...>» [Максимов 1861: 7]. Напомним, что «раскол» как школьный предмет изучался в Спас-Клепиковской второклассной учительской школе и был даже вписан от руки в свидетельство С. А. Есенина об ее окончании как дополнительный предмет [Летопись 1, 2003: 545].

Согласно В. И. Далю, «свúта, свитка ж. (вероятно, от свивать, в знач. кутать, одевать) верхняя, широкая, долгая одежда вообще»; в Малороссии это «широкая, долгая запашная одежда, без перехвата, обычно с подлóгою, кобеняком, кóбкою, куколем» [Даль 4, 1882: 151]. В. И. Даль привел поговорку: «Свитка серá, да воля своя» [Даль 4, 1882: 151; Даль 1862: 936].

Этимология «свиты», по большей вероятности, восходит к глаголу «вить» (хотя имеются иные версии); в церковнославянском языке было «съвито», т. е. полотно, в латышском языке — svietas означает «шерстяные обмотки на ногах у женщин»; в русских диалектах часть ткацкого станка называется «навои» [Фасмер 1987: 581].

В белую свитку одет парубок в «Сорочинской ярмарке» (1831) Н. В. Гоголя, там же появляется дьявольский персонаж Красная свитка [Самоделова 2006: 495]. В «Бежином луге» (1851) И. С. Тургенева, уроженца Орловской губернии, мальчик Илюша носит эту же одежду, но другого цвета: «На нем были новые лапти и онучи; толстая веревка, три раза перевитая вокруг стана, тщательно стягивала его опрятную черную свитку» [Тургенев 1876: 89–90]. В «Яре» (<1915>) С. А. Есенина также указана свитка, но без уточнения цвета: «Филипп постелил у костра кожух, накрылся свиткой и задремал» [Есенин 5, 1997: 74].

В «Кобзаре» Т. Шевченко в русских переводах свитка (свытыня) часто выступает женской одеждой. В разделе III «Поэмы» в «Сотнике» в переводе Н. Пушкарева главная героиня Настя поет: «Свитку лучшую возьму, / В бусы, в ленты уберуся / И к Петруше моему!» [Шевченко 1900: 177]. В поэме «Батрачка» в переводе Л. Мея (на украинском языке «Наймычка») младенец-найденыш «В свитке новенькой лежит», а в подлиннике «Дытына сповыта <...> Свытыною вкрыта» [Шевченко 1896: 10]. Эта же поэма в переводе А. Н. Плещеева названа «Работница», и в том же эпизоде фигурирует ребенок: «Свиткой новенькой покрыт, / И легко, легко повит» [Шевченко 1900: 152].

С. А. Есенин интересовался творчеством Т. Г. Шевченко (1814–1861), написал «Село (Пер<евод> из Шевченко)» (<1914>); в тот год широко отмечалось 100-летие со дня рождения великого малороссийского (украинского) поэта [Есенин 4, 1996: 62, 356–357]. Идею создать перевод фрагмента из поэмы «Княжна» (1858) мог подсказать поэт и переводчик И. А. Белоусов, автор книги «Из Кобзаря» (1887) и составитель «Кобзаря в переводах русских писателей» Т. Г. Шевченко (1900). Он познакомился с С. А. Есениным в первой половине сентября 1913 г. в Москве [Летопись 1, 2003: 171–172, 187].

Интересно, что умение Т. Г. Шевченко перенести поэтику украинского фольклора в литературные сочинения широко приветствовалось русскими писателями, видевшими его влияние на современников. Так, после чтения стихов Н. А. Клюевым и С. А. Есениным 21 октября 1915 г. в редакции «Ежемесячного журнала...» в Петрограде беллетрист Б. А. Лазаревский записал в дневнике:

«<...>важно, что я, вообще не любящий стихов, кроме Лермонтова и Шевченка поэтов почти не чтущий, вдруг услыхал двух поэтов — да каких! // Великорусский Шевченко этот Николай Клюев, и наружность, как у Шевченка в молодости... <...> Как нельзя перевести Шевченка ни на один язык, даже на русский, сохранив все нюансы, так нельзя перевести и Клюева» [Летопись 1, 2003: 270].

С. А. Есенин 16 июля 1914 г. на скором поезде «Москва — Севастополь» выехал в Крым, куда он мог добраться через Новороссию и Украину, но полноценно отдохнуть и наладить литературные связи из-за объявления 19 июля войны Германией и установления военного положения поэту не удалось. Он вынужден был в августе даже нанять автомобиль из Ялты до Симферополя, чтобы возвратиться обратно [Летопись 1, 2003: 189–191]. И все-таки во время этой поездки (как и позже, в 1916 г., в период службы санитаром в военно-санитарном поезде № 143 Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Феодоровны) С. А. Есенин мог зримо наблюдать разные локальные варианты малороссийского (украинского) народного костюма со свиткой (свытыней), узнать название этого предмета, и при написании стихотворения «Белая свитка и алый кушак...» такие обозначения детали одежды совместились в творческом сознании поэта с русскими аналогами.

Кушак — длинный и широкий полосатый праздничный мужской пояс, сотканный из шерсти (для будничной одежды он мог быть однотонным и темным); играл важную ритуальную роль в народной свадьбе, в том числе на Рязанщине.

Кроме данного стихотворения С. А. Есенина, этот широкий пояс (очевидно, в повседневном применении) упомянут в повести «Яр» (<1915>): «Прикусив губу, Филипп развязал кушак и, скинув кожух, напялил полушубок»: «„Мерина своротил“, — щелкнул кушаком Филипп»; «„Дешево же ты, воробей, платишь“, — засмеялся Карев и, подпоясав кушак, надел пахнущие кирпичом желтые рукавицы» [Есенин 5, 1997: 12, 29, 127].

В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля «кушак» трактуется как «пояс или опояска; широкая тесма<так!>, либо полотнище ткани, иногда с бархатом по концам, для обвязки человека в перехвате, по верхней одеже» [Даль 2, 1881: 233].

Удивительно, что в «Словаре русских народных говоров» «кушак» зафиксирован только в качестве регионального синонима кумача (красной ткани) в Скопинском уезде Рязанской губернии, а также в Архангельской губернии [Словарь русских народных говоров 1980: 194].

В значении широкого пояса, отмеченного В. И. Далем, в современном многотомном словаре «кушак» не отмечен: очевидно, перестали относить к диалектизмам или посчитали устаревшим словом, историзмом; зато приведено сочетание «красный кушак» из словарного гнезда «куша́чник» со ссылкой на «Словарь русских слов» А. Н. Островского [Словарь русских народных говоров 1965: 169] и с привязкой к Москве и Московской губернии, соседствующей с Рязанской: «Куша́чник <...> 2. Молодцеватый, одетый в синюю чуйку с красным кушаком артельщик, фабричный рабочий» [Словарь русских народных говоров 1980: 195]. Там же дана иллюстрация: «Собрались человек 50 кушачников, стоят в ряд, молодец к молодцу» [Словарь русских народных говоров 1980: 195].

Пьесы А. Н. Островского изучали в Спас-Клепиковской второклассной учительской школе в курсе «Истории русской словесности» на 3-й год обучения, и они могли вызвать интерес С. А. Есенина к творчеству великого драматурга [Программы 1903: 44], однако слово «кушак» поэт услышал у себя на «малой родине». Тем не менее за есенинским героем с «красным кушаком» стоит литературная традиция XIX в., и, может быть, еще более глубинная.

6. Выводы

Символическая идея одежды была воспринята С. А. Есениным из поэтики частушек [Бельская 1990: 12].

Симптоматично, что наиболее яркая лексика стихотворения «Белая свитка и алый кушак...» — свитка, кушак — встречается только в раннем творчестве С. А. Есенина: она характерна для поэтизации сельского быта, а с отходом поэта от этой тематики исчезают и соответствующие слова-концепты. В подтексте произведения просматривается свадебная символика: нарядная белая свитка вполне уместна на свадьбе, сезон проведения таких важных обрядов жизненного цикла заканчивался на Рязанщине на Красную Горку; жених дарил невесте шубу, к венцу он и невеста со всем «свадебным поездом» ехали в верхней одежде.

Возможно, в творческом замысле стихотворения С. А. Есенин опирался на народный свадебный обычай, но в ходе работы над произведением сделал уклон в народные хороводные традиции и в целом на весенне-летние праздничные гуляния сельской молодежи.

Литература

Бельская 1990 — *Бельская Л. Л.* Песенное слово. О поэтическом мастерстве Сергея Есенина. Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1990. 144 с.

Брун 1892 — *Брун М.* Вещное право // Энциклопедический словарь /Изд. Брокгауз и Ефрон. СПб.: Семеновская тип. (И.А. Ефрона), 1892. Т. VI. С. 161–162.

Вещь 1892 — Вещь // Энциклопедический словарь /Изд. Брокгауз и Ефрон. СПб.: Семеновская тип. (И.А. Ефрона), 1892. Т. VI. С. 162.

Вещь 1922, № 1/2— Вещь. Берлин, 1922. № 1/2. 32 с.

Вещь 1922, № 3 — Вещь. Берлин, 1922. № 3. 24 с.

Вышеславцев 1914 — *Вышеславцев Б. П.* Этика Фихте. Основы права и нравственности в системе трансцендентальной философии. М.: Печатня А. Снегиревой, 1914. 437 с.

Гамбаров 1911а — *Гамбаров Ю. С.* Вещное право // Энциклопедический словарь Т-ва «Бр. А. и И. Гранат и К°». М.: Издание Т-ва А.Граната и К°, 1911. Т. 9. Стб. 2–12.

Гамбаров 1911б — *Гамбаров Ю. С.* Вещь // Энциклопедический словарь Т-ва «Бр. А. и И. Гранат и К°». М.: Издание Т-ва А.Граната и К°, 1911. Т. 9. Стб. 18–24.

Даль 1862 — *Даль В. И.* Пословицы русского народа. М.: В Университет. тип., 1862. 1095 с.

Даль 1881 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. 2-е изд. СПб.; М.: Изд-е книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1881.Т. 2. 807 с.

Даль 1882, т. 4 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. 2-е изд. СПб.; М.: Изд-е книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1882. Т. 4. 704 с.

Есенин 1996, т. 4 — *Есенин С. А.* Полное собрание сочинений: В 7 т. (9 кн.). М.: Наука; Голос, 1996. 544 с.

Есенин 5, 1997 — *Есенин С. А.* Полное собрание сочинений: В 7 тт. (9 кн.). М.: Наука; Голос, 1997. 560 с.

Есенин 6, 1997 — *Есенин С. А.* Полное собрание сочинений: В 7 тт. (9 кн.).

М.: Наука; Голос, 1997. 816 с.
Зеленин 1991 — *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография / пер. с нем. К. Д. Цивиной. М.: Наука, 1991. 507 с.
Летопись 1, 2003 — Летопись жизни и творчества С. А. Есенина: В 5 тт. (7 кн.). Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2003.736 с.
Летопись 3 (1), 2005 — Летопись жизни и творчества С. А. Есенина: В 5 тт. (7 кн.). Т. 3. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 476 с.
Летопись 3 (2), 2008 — Летопись жизни и творчества С. А. Есенина: В 5 тт. (7 кн.). Т. 3. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 575 с.
Максимов 1861 — *Максимов С. В.* Рассказы из старообрядства, по раскольничьим рукописям. СПб.: Тип. Т-ва «Общественная польза», 1861. 164 с.
Мануйлов 1986 — *Мануйлов В. А.* О Сергее Есенине // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 тт. Т. 2. М.: Худож. лит., 1986. С. 165–190.
Московский городской народный университет 1913 — Московский городской народный университет имени А. Л. Шанявского. 1913–1914 академический год. М.: Городская типография, 1913. 36 с.
Муромцев 1899 — *Муромцев С. А.* Из лекций по русскому гражданскому праву (1898–1899). СПб.: Воен. тип., 1899. 17 с.
Осипова 2008 — *Осипова Е. П.* Лексика рязанского народного костюма в произведениях С. А. Есенина // Современное есениноведение. 2008. № 9. С. 74–79.
Постников 1925 — *Постников С. П.* <Рец.> // Воля России. Прага, 1925. Кн. III. С. 164.
Программы 1903 — Программы для церковно-учительских школ. Изд-е Училищного совета при Святейшем Синоде. СПб.: Синодальная тип., 1903. 146 с.
Самоделова 2006 — *Самоделова Е. А.* Антропологическая поэтика С. А. Есенина: авторский жизнетекст на перекрестье культурных традиций. М.: Языки славянских культур, 2006. 918 с.
Самоделова 2015 — *Самоделова Е. А.* Традиционная рязанская свадьба / Рязанский этнографический вестник. 2015. Вып. 56. Т. 1. 259 с.
Словарь Академии Российской 1789 — Словарь Академии Российской: В 6 ч. Ч. 1. СПб.: При Императ. Академии наук, 1789. 1150 стб.
Словарь русских народных говоров 1965 — Словарь русских народных говоров. Вып. 1. Л.: Наука, 1965. 304 с.
Словарь русских народных говоров 1980 — Словарь русских народных говоров. Вып. 16. Л.: Наука, 1980. 376 с.

Словарь русских народных говоров 1987 — Словарь русских народных говоров. Вып. 23. Л.: Наука, 1987. 376 с.

Словарь русского языка 1996 — Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 23. М.: Наука, 1996. С. 167–168.

Соловьев 1894 — *Соловьев В. С.* Вещь // Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон. СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1894. Т. VI. С. 162–163.

Тургенев 1876 — *Тургенев И. С.* Записки охотника; Рудин; Ася; Дворянское гнездо; Дым; Отцы и дети: [Сб. отрывков]: Портр., биогр. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1876. XVI. 434 с.

Фасмер 1987 — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 тт. Т. 3. М.: Прогресс. 1987. 830 с.

Философский словарь 1911 — Философский словарь логики, психологии, этики, эстетики и истории философии /под ред. Э. Л. Радлова. СПб.: Тип. Акц. О-ва Брокгауз — Ефрон, 1911. 284 с. (Серия: Брокгауз — Ефрон. Б-ка самообразования).

Чижикова 2009 — *Чижикова Л. Н.* Глава 14. Народная одежда // Русские Рязанского края: В 2 тт. / отв. ред. С. А. Иникова. Т. 1. М.: Индрик, 2009. С. 428–489.

Шевченко 1900 — *Шевченко Т. Г.* Кобзарь в переводе русских писателей. С биогр. очерком и портретом / под ред. И. А. Белоусова. М.: Изд-е книгопродавца М. В. Клюкина, Т-во типол-литогр. В. Чичерин в Москве, 1900. 365 с.

Шершеневич 1924 — *Шершеневич В. Г.* Кому я жму руку. М.: Имажинисты, 1924. 48 с.

УДК / UDC82. 091

Поэтика вещи в книге сказов П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка»

Ирина Николаевна Иванова[1], *Ольга Ивановна Лепилкина*[2]

[1] Северо-Кавказский федеральный университет (д. 1, ул. Пушкина, корпус 20, 355009 Ставрополь, Российская Федерация)
доктор филологических наук, профессор
0000-0002-6423-3829. E-mail: ivanovairinna[at]mail.ru

[2] Северо-Кавказский федеральный университет (д. 1, ул. Пушкина, корпус 20, 355009 Ставрополь, Российская Федерация)
доктор филологических наук, профессор
0000-0002-7310-7197. E-mail: olepilkina[at]ncfu.ru

© КалмНЦ РАН, 2024
© Иванова И. Н., Лепилкина О. И., 2024

Аннотация. В статье рассматривается вещный мир П. П. Бажова как эстетическое единство. Книга сказов уральского писателя — уникальный художественный мир, структура которого определяется системой нескольких базовых оппозиций. Это мир, максимально насыщенный вещами: предметами быта (повседневная жизнь людей), одежды (социальный статус, маркировка своих / чужих), инструментами и орудиями промысла (ключевые темы ремесла / мастерства) и т. д. Особую роль в этом предметном мире играют изделия мастеров, синтезирующие функции бытовой вещи, артефакта и волшебного предмета, и собственно волшебные предметы, полученные от дарителя, но функционально, как правило, отличающиеся от своих собственно сказочных аналогов, распространенных в традиционном русском фольклоре и литературной сказке на основе фольклорных сюжетов. Система образов-вещей у П. П. Бажова включает и специфическую категорию «человек как вещь», связанную с основными конфликтами книги, изображающей основанную на крепостном праве горнозаводскую цивилизацию. В целом своеобразие вещного мира «Малахитовой шкатулки» определяется

«пограничной» природой жанра сказа, его сложными отношениями с фольклором, а также уникальностью бажовского эстетического эксперимента.
Ключевые слова: вещь, поэтика вещи, сказ, П. П. Бажов, Урал, волшебный предмет, артефакт, русская литература XX в.
Для цитирования: Иванова И. Н., Лепилкина О. И. Поэтика вещи в книге сказов П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка»// Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 88–104 DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-88-104

The Poetics of Things in the Book of *Skaz* (Folk Tales) «The Malachite Casket» by P. P. Bazhov

Irina N. Ivanova[1], *Olga I. Lepilkina*[2]

[1]North-Caucasus Federal University (1, bldg. 20, Pushkin St., 355009 Stavropol, Russian Federation)
Dr. Sc. (Philology), Professor
0000-0002-6423-3829. E-mail: ivanovairinna[at]mail.ru

[2]North-Caucasus Federal University (1, bldg. 20, Pushkin St., 355009 Stavropol, Russian Federation)
Dr. Sc. (Philology), Professor
0000-0002-7310-7197. E-mail: olepilkina[at]ncfu.ru

© KalmSC RAS, 2024
© Ivanova I. N., Lepilkina O. I., 2024

Abstract. The article deals with P. P. Bazhov's world of things as an aesthetic unity. The book of *skaz* (folk tales) of the Ural writer is a unique artistic world, the structure of which is defined by a system of several basic oppositions. It is a world extremely full of things, such as household items (people's everyday lives), clothes (social status, the «us-them» divide), instruments and tools of craft (key topics of handicraft / craftsmanship) etc. A special role in this objective world is played by artisan products that combine the functions of a household item, an artefact and a magical object, and magical objects per se that are received from a donor but are usually different in function from their proper fairytale

counterparts, which are common to the traditional Russian folklore and literary fairytales based on folklore stories. Bazhov's system of images-things also includes a specific «human as a thing» category that is connected with the main conflicts of the book depicting serfdom-based mining civilization. Generally, the peculiarity of the world of things in «The Malachite Casket» is defined by the «borderline» nature of the *skaz* genre, its complex relationship with folklore and the unique character of Bazhov's aesthetic experiment.
Keywords: tthing, poetics of things, skaz, Bazhov, Ural, magical object, artefact, Russian literature of the 20th century
For citation: Ivanova I.N., Lepilkina O.I. The Poetics of Things in the Book of skaz (folk tales) «The Malachite Casket» by P.P. Bazhov.Bulletin of the *Kalmyk Scientific Center of the RAS.* 2024; 1: 88–104. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-88-104

1. Введение

Творчество Павла Петровича Бажова, считавшегося в советское время едва ли не детским писателем, давно уже стало предметом серьезной литературоведческой рефлексии, о чем свидетельствуют многочисленные конференции, монографии, диссертации о различных аспектах его художественного мира [Харитонова 2004; Ян Юйбин 2023; и др.], выпуск Бажовской энциклопедии [Бажовская энциклопедия 2007] и т. д. П. П. Бажов для Урала и России — не только создатель уральского текста, одного из наиболее разработанных локальных текстов в российском культурном пространстве, но и настоящий культурный герой, вдохновляющий современных писателей (А. Иванов, О. Славникова, А. Матвеева и др.) и литературоведов. Нельзя не согласиться с тем, что «Павел Бажов — творец уральской идентичности» [Иванов 2010: 131]. Мир П. П. Бажова, согласно современным исследователям, создавшего фольклор и мифологию уральской горнозаводской цивилизации едва ли не в одиночку (степень «фольклорности» / индивидуального авторства сказов, равно как и их жанровой природы, не входит в задачи нашего исследования), — это мир максимальной художественной конкретности, пристального внимания к жизни и труду героев, их быту и связанной с ним окруженности человека вещами. «Думаю, что без бытовой детали не выйдет живого ни в реальности, ни в фантастике» [Бажов 1980: 629]. Известно, на-

сколько трепетно относился П. П. Бажов к малейшей неточности (так, известна его негативная оценка романа Е. А. Федорова «Демидовы», поскольку там скитники просят отлить им колокол, хотя в действительности колоколов в скитах не было, в ходу были било и клепало) [Скорино 1980: 36]. Именно поэтому в сказах так мало, например, башкирского этноматериала (за исключением «Золотого Волоса»): П. П. Бажов, по его собственному признанию, знал многие легенды и истории, но не чувствовал себя уверенно во всем, что касалось конкретного вещно-бытового обихода башкир и других народов Урала, и не решился на художественную разработку башкирского фольклора.

2. Методология исследования

Предметом нашего исследования является поэтика вещи в классическом прецедентном уральском тексте П. П. Бажова. Основной применяемый в работе метод — метод описательной поэтики. Авторы учитывает достижения современного бажововедения, в первую очередь уральской научной школы [Слобожанинова 1998; Слобожанинова 2004; Бажовская энциклопедия 2007; Сутырин 2012; Жердев и др. 2019; Литовская 2020; Литовская и др. 2022; Ян Юйбин 2023; и др.], а также литературоведов, изучающих теоретические и практические аспекты поэтики вещи в художественном тексте [Тюпа 2001; Цивьян 2001; Ханинова 2012; и др.].

3. Результаты и дискуссия

Уникальность созданного П. П. Бажовым мира не только в своеобразии жанра (фольклорное жанровое определение появилось уже в советское время и «отличается от лингвистического или литературоведческого» [Иргит 2014: 75]). Важно, что писатель изображает специфическую уральскую «горнозаводскую цивилизацию» и связанный с ней особый тип личности героя — не крестьянина (как в среднерусском фольклоре и классической литературе XIX в.), а рабочего, мастера, имеющего другие отношения с землей, природой и вещами. П. П. Бажов «оказался, по сути, родоначальником нового взгляда на российского homolaboris. Внутренне свободный рабочий человек, по собственной инициативе и воле осваивающий тонкости профессии, мастер, достойно проходящий

все этапы личностной реализации, до этого героем в отечественной литературе не был» [Литовская 2020: 142–143]. Идентичность персонажей связана именно с «вещью» как результатом труда, отражением личности мастера, даже ремесленника. Не только ювелир, но и, например, углежог не представляет себя без «живинки в деле». «Герои Бажова — мастера, владеющие секретом особого „хрустального лака“, связаны с Тагилом и Невьянском, литейщики — с Каслями, а с Златоустом — чеканщики и мастера „огненного труда“, те, что знают „коренную тайность“, „как булатную сталь варить, как рисовку и насечку делать, как позолоту наводить“ [Скорино 1980: 7]. Отсюда особая роль вещного мира в бажовских сказах, на что указывают уже названия многих из них: «Малахитовая шкатулка», «Железковы покрышки», «Чугунная бабушка», «Хрустальный лак», «Хрупкая веточка» и т. д.

Вещь-артефакт, вещь-произведение искусства — в центре мира П. П. Бажова. Она, как правило, активно участвует в сюжете и делает отношения в традиционной оппозиции «человек / вещь» (как живое / неживое, одушевленное / неодушевленное, одухотворенное / неодухотворенное) более сложными и диалектичными.

В аспекте данной темы представляется чрезвычайно важным замечание В. И. Тюпы: «С позиций персонализма, эвристически весьма плодотворного для эстетики, *произведение искусства тяготеет к полюсу личности, а не к полюсу вещи (*курсив наш. — *И. И., О. Л.*), оказывается или, во всяком случае, „смотрится“ личностью в широком, онтологическом значении этого слова» [Тюпа 2001: 21].

В мире сказов П. П. Бажова можно выделить пять основных групп вещей.

Первая — предметы собственно быта (одежда, посуда, мебель, постель и т. п.), все, что окружает человека в его непосредственной повседневности и создает необходимый фон повествования.

Вторая — инструменты и орудия производства, маркирующие принадлежность персонажа к определенной группе рабочих (мастеров, ремесленников, золотоискателей, старателей и т. п.) и связанные с его, персонажа, личностной идентичностью.

Третья — вещи-артефакты, «вещи-личности» (см. выше), созданные гением уральского мастера. К ним относятся не только

собственно предметы (малахитовые изделия, чугунные каслинские статуэтки, невьянские лакированные подносы, позолоченные сабли и т. п.), но и «непредметные» вещи, «вещи-вещества», например, аносовский булат, выплавляемая медь, «хрустальный лак», высококачественный уголь. Особая роль здесь принадлежит золоту, представленному то как песок (вещество), то в виде самородков («жужелки», «лапотки»), и, конечно, «камню», принадлежащему и к миру природы (как феномен «горы»), и к миру культуры (как изделие мастера, обработанный и ограненный камень).

Четвертая — волшебные вещи, магические предметы, дары нечеловеческих персонажей (Хозяйки, великого Полоза, Синюшки, Огневушки-Поскакушки, Голубой змейки). В отличие от аналогичных предметов, например, русской волшебной сказки, эти вещи, как правило, не функциональны (т. е. ими нельзя воздействовать на другие предметы, они не «выводят» и не защищают, но обладают собственным «характером», могут исчезнуть, увеличиться или уменьшиться, превратиться, обмануть — в зависимости от поведения персонажа.

Пятая — особая группа «человек как вещь». «Люди-вещи вбирают в свой плен вещи и людей… В класс вещей включены люди как объект (предмет) сделки, договора (пари)» [Ханинова 2012: 3]. Речь не только о крепостном праве, максимально и конкретно «овеществляющем» человека, но и о фактическом превращении в вещь (в пределе — в «пустую породу», как в «Приказчиковых подошвах») людей без души — жадного барина, глупой барыни, жестокого приказчика.

Основная функция вещей **первой группы** — создание фона повествования и характеристика быта персонажей. В этом смысле сказы П. П. Бажова не так уж сильно отличаются, например, от социально-бытовой среднерусской или северной сказки либо от литературных произведений, изображающих жизнь крестьян европейской России. Те реалии, которые могут быть непонятны читателю, П. П. Бажов, как правило, поясняет (издания «Малахитовой шкатулки» обычно сопровождаются словарем). Так, например, упоминаемые в нескольких сказах «обуточки» — не обувь вообще, а конкретно коты, очень популярная крестьянская обувь. «Бадожок» — не посуда или мини-ведерко (от «бадьи»), а посох.

«Пониток» — верхняя одежда из домотканого сукна, «ремки» («ремье») — плохая одежда, лохмотья. В целом нельзя не заметить, что большая часть бытовых предметов внешне и функционально совпадает с аналогичными не-уральскими и не требует специальных пояснений.

Вообще у П. П. Бажова быт нигде не описывается подробно. «Чашки-ложки перемыть, скатерку стряхнуть, в избе-сенях веничком подмахнуть, куричешкам корму дать, в печке поглядеть» («Малахитовая шкатулка») [Бажов 1980: 58]. Интерьера нет почти совсем. Лишь в завершающем книгу очерке «У старого рудника» П. П. Бажов не без иронии описывает быт углежогов. «Дом был довольно просторный, с „горницей, через сени". Горницей, однако, не пользовались. Там даже печь не топили, чтоб „ненароком не заглохло имущество в сундуках". …Пол был устлан половиками трех сортов (по числу невесток в семье), но сверх половиков были набросаны рогожи» [Бажов 1980: 574]. На кроватях «в полном уборе» никто не спит, сундуки тремя «горками» и «парадная» посуда — исключительно для чужих, чтобы показать, что здесь живут не хуже других. В «Железковых покрышках» минималистично описана мастерская («малуха») «В малухе, как полагается. Станок с кругами, печка-железянка. Чистоты, конечно, большой нет, а все-таки в порядке разложено…» [Бажов 1980: 130].

Наиболее интересно, конечно, описание одежды, которое в большинстве случаев маркирует социальный и материальный статус персонажей, и чаще всего по контрасту с другой социальной группой (барин и барыня, иностранцы, т. е. чужие).

Девочка Танюшка наивно созерцает дворцовую публику: «Погосподски одеты, и все в золоте да заслугах. У кого спереду навешано, у кого сзади нашито, а у кого и со всех сторон… И бабы ихние… тоже голоруки, гологруды, каменьями увешаны» [Бажов 1980: 632]. Роскошное платье незнакомой красавицы (сама Танюшка в будущем) описывается через толстовское «остранение»: «И вся-то она изукрашена дорогими каменьями, а платье на ней из зеленого бархату с переливом. И так это платье сшито, как вот у цариц на картинках. На чем только держится. Со стыда бы наши заводские сгорели на людях такое надеть» [Бажов 1980: 62]. Подлинность, скромная гордость заводского человека маркируется соответствующей одеж-

дой. Танюшка во дворец является, подвязавшись платочком и накинув на царское платье «шубейку» (у П. П. Бажова «шуба» только у господ, у детей, например, «шубейка-ветродуйка», «одежонка слабая», «обувка жиденькая», не позволяющая играть на морозе).

Дед Евлаха («Железковы покрышки») перед встречей с посланцем самого «Фаберже» не собирается наряжаться: какой есть. «Одет, конечно, по-домашнему: в тиковых подштанниках, в калошах на босу ногу, а поверх рубахи жилеточка старенька, вся в пятнах от кислоты» [Бажов 1980: 129]. По контрасту с одеждой Евлахи француз выглядит нелепо: «Одежа … французского покрою, ботинки желтые, перчатки по летнему времени зеленые, на голове шляпа ведерком, а вся белая, … в нашем заводе отродясь такой не видали» [Бажов 1980: 129]. Разумеется, «белошляпый» не может понимать подлинную красоту и душу камня и то, почему русский мастер отказывается продавать секрет за любые деньги.

Андрюхе («Две ящерки»), попавшему к Хозяйке, предоставлен выбор: «одежа … барская, купецкая, рабочая». Герой выбирает рабочую, «как ему привычно», и это тоже часть испытания [Бажов 1980: 142].

Еще одна функция одежды, помимо социально-бытовой и функцией контраста, — принадлежность героя волшебному миру. Хозяйку узнают по малахитовому платью, меняющему цвет, и переливающейся ленте. Великий Полоз, являясь перед героями человеком, все же «одет не по-нашенски. Кафтан это на ём, штаны — все желтое, из золотой, слышь-ко, парчи… пояс тоже из парчи, только с зеленью. Шапка желтая, а справа и слева красные зазорины, и сапожки тоже красные» [Бажов 1980: 129].

В целом же положительные герои никогда не придают одежде большого значения, не стремятся одеться богаче, чем положено по статусу, и казаться не тем, чем они являются.

Из бытовых вещей хотелось бы выделить подушку («Синюшкин колодец»), символическую функцию которой («психотерапевтическую, «успокоительную» функцию подушки как *эманации материнской защиты, безопасности, семьи, родни, дома*») подробно описала Р. М. Ханинова [Ханинова 2012: 41]. Подушку (точнее, перья для подушки) внуку Илье много лет собирает бабка Лукерья («спасибо за перья», даже ритмически и рифмой связанная с пером

/ подушкой). Это не просто перо, а «поминок» от бабки, спасительная функция которого (подушка так и не была сшита, перья из решета украли) настолько мощная, что действует даже через оставшиеся три перышка. В тоже время Лукерья предупреждает внука «не гнаться за подушкой» (т. е. не слишком увлекаться бытом, хозяйством, не думать о «богачестве»). Такую же подушку, по замыслу Лукерьи, должна принести будущая жена Илюши, и, действительно, девушка Синюшка приносит ему богатство в решете из-под тех самых перьев. Важно, что перья из метонимической несостоявшейся подушки не спасают любого, их оберегающая власть рассчитана только на родного человека и передается через женщин семьи (подушка — женское начало).

Вторая группа вещей — это, конечно, «струмент», т. е. инструменты и орудия производства. Роль «струмента» во вселенной П. П. Бажова, конечно, трудно переоценить: без него нет мастера, нет создания красоты.

Именно к этой группе можно отнести слова Т. В. Цивьян: «Вещь … является его (человека) постоянным спутником (*имуществом*), *основным строительным элементом его мира*, т. е. микрокосмоса (выделение автора. — *Т. Ц.*)» [Цивьян 2001: 121]. Исследователь связывает тему мастерства с космологическим мифом, с творением мира, где само «творение мира уподоблено ***изготовлению вещи*** *с помощью* других ***вещей-инструментов*** (выделение автора. — *Т. Ц.*)» [Цивьян 2001: 121].

Нехитрые инструменты — кайло (кайла, каёлка), ковш, балодка (молот-кувалда), молоток, пила, лопата — сопровождают старателя (рабочего, мастера) и неотделимы от его человеческой сути. Личностная реализация происходит через инструмент, через человеческое отношение к нему.

Это и пытается объяснить «удачник» Гриньша Рыбка («Круговой фонарь»), пытающийся выведать его «тайность»: «Простое, скажем, дело литовку отбить, либо пилу наточить. Всяк будто умеет, а на поверку выходит — из сотни один, вот я и гляжу, у кого литовка самоходом идет и мохров не оставляет, у кого пила сама режет» [Бажов 1980: 446]. Согласно Гриньше, надо учиться у тех, кого инструмент слушается, и смотреть вокруг себя. Тот же сказ строится на метафоре блёнды — шахтерского фонаря. Люди здесь

сравниваются с лампами разного типа и мощности: «лампёшка, которая кверху коптит», ничто против блёнды, сама же блёндочка против шахтного фонаря «мизюкалка мизюкалкой». Но есть еще и круговой фонарь: «много больше блёнды, светильная у него потолще и какие-то в нем угольчатые стеклышки круговой лесенкой ставились» [Бажов 1980: 443]. Вот с таким фонарем сравниваются люди, подобные Гриньше, освещающие путь не только себе, но и всем вокруг.

«Черемуха» (огромный лом), «насос-подергуша»(«Рудяной перевал») и другие орудия производства, описанные в сказе, выполняют еще одну функцию: сравнение прежних времен (время действия) и нынешних (время рассказывания— в «Круговом фонаре» советская реальность). У П. П. Бажова, как правило, технический и социальный прогресс сопровождаются прогрессом личностным (время создания «Шкатулки» — конец 30-х – 40-е гг. XX в., что не могло не отразиться в ней). Прославляя нынешний «свет», писатель противопоставляет ему работу и быт заводских рабочих XVIII–XIX вв., и в предметном мире сказов это, естественно, выражается. Так, еще один аспект применения «струмента» — превращение его в оружие в случае необходимости.

Жестокий приказчик Северьян («Приказчиковы подошвы») боится спускаться в гору один и без оружия: «Всякий с орудией какой-нибудь… Клещами двинуть может, молотком садануть, сгибнем либо полосой брякнуть, а то и плахой ахнуть… Могут и в валок либо в печь головой сунуть» [Бажов 1980: 150].

Отсюда и огромное количество в сказах «струмента» особого рода — собственно оружия. У Северьяна «плетка в два песта толщиной, с подвитым кончиком» [Бажов 1980: 150], пистолет; у его свиты — палки, пистолеты, сабли.

Обилие таких вещей в сказах не просто соответствует жестокости изображаемых времен, но и обозначает протестный потенциал заводского народа, его готовность защищать свое достоинство рабочего. Так, прославилась камча девушки Дуняхи, сбежавшей с завода и появляющейся, чтобы избить очередного притеснителя, особенно того, кто преследует девушек («Кошачьи уши»). «Дуняхина плетка» словно существует отдельно от владелицы, метонимизирует ее в предмет, действующий в народном сознании почти

самостоятельно. Характерно, что русская девушка выбирает в качестве орудия мести башкирскую камчу (т. е. ответ угнетателям от коренного народа, от самого Урала).

Третья группа — наиболее репрезентативная, именно ее вспоминают в первую очередь читатели «Малахитовой шкатулки». Это вещи-артефакты, обладающие душой и являющие красоту мира, вещи, роль которых не может быть сведена к чистой предметности.

Т. В. Цивьян пишет о «*привязанности* (и в смысле зависимости, и в смысле „дружеских чувств“) к вещам и *одушевлении* (выделение автора. — *Т. Ц.*)» подобной вещи [Цивьян 2001: 123], о любовании такой вещью, приобретающей особый онтологический статуси особую ценность, не сводимую к ценности материала (камня, металла) и даже работы.

К этой группе принадлежат вещи-артефакты из наиболее известных сказов, связанных с центральной для П. П. Бажова темой мастерства: мастерства как достоинства и мастерства как трагедии. Вещь, сделанная мастером, — больше чем вещь, она — эстетический объект, предмет особого отношения и в качестве такового приобретает черты «как бы личности» [Тюпа 2001: 22].

Наиболее значимыми в аспекте данной подтемы являются сказы «даниловского» микроцикла: «Каменный цветок», «Горный мастер» и «Хрупкая веточка».

Если «Медной горы Хозяйка» и «Малахитовая шкатулка» («степановский» микроцикл) актуализируют скорее тему любви / равнодушия, человеческого / нечеловеческого, а тема мастерства в них связана с Танюшкой, дочерью Степана, то Данила-мастер, конечно, основной герой книги. Он одержим идеей совершенства, «живинки в деле». Его мир — мир сделанных вещей: «Бляшки... шкатулочки… подсвечники да украшения разные… У них ведь — у малахитчиков — дело мешкотное. Пустяковая ровно штука, а сколько он над ней сидит!.. А как выточил зарукавье-змейку из цельного камня, так его и вовсе мастером признали» [Бажов 1980: 87].

Именно Данила и его история в центре конфликта книги — конфликта между мастерством и человечностью. Если Прокопьич и другие мастера не задаются экзистенциальными вопросами о красоте и смысле («Придумали — значит, им надо. Мало ли я всяких штук выточил да вырезал, а куда они — толком и не знаю»

[Бажов 1980: 89]), то Данила мечтает о высшей красоте, «чтобы полную силу камня показать» [Бажов 1980: 91]. Данила делает прекрасные вещи (чаша по барскому заказу), но это именно вещи, без той божественной искры, которая превращает вещь в «как бы личность». Он сталкивается с тяжелым выбором и выбирает мир человеческий — семью, людей, ремесло, даже мастерство, — но высшей красоты ему не достичь, Каменного цветка не сделать.

Менее трагична, чем судьба Степана и даже Данилы, участь Мити, сына Данилы, мастера по «каменной ягоде» («Хрупкая веточка»). Митя с самого начала не ориентирован на поиски совершенства, его устроит просто хорошая работа из дешевого камня. Хозяйка помогает ему, но не показывается: «пожалела, видно, горбатенького парня растревожить своей красотой» [Бажов 1980: 118]. Хрупкость Митюхиных изделий подчеркивает скорее не уязвимость красоты как таковой, а социальную беззащитность мастера перед грубостью и вульгарностью барина. Восхитившись работой Митюхи, приказчик отбирает у него заветную веточку, укладывает в «бархатную коробушечку» (признание красоты и ценности) для дочери барина. Однако, узнав, что веточка сделана из дешевого камня, барин растаптывает ее. Ударив барина, надругавшегося над красотой и «дорогой выдумкой», Митюха исчезает навсегда (возможно, попадает к Хозяйке).

В этом же сказе поднимается вопрос о цене прекрасной вещи — не денежной стоимости, а человеческом здоровье и жизни. «Кругом в этом деле худо. Присадочный вар готовить — пыли не продохнешь, щебенку колотить — глаза береги, а олово крепкой водкой на полер разводить — парами задушит» [Бажов 1980: 115].

Сравнительно благополучную жизнь семьи Данилы барин вновь отравляет, увеличивая вдвое оброк, заставляя работать на износ.

Тема прекрасной вещи, выражающей душу камня или металла (душу мастера), — основная в сказах «Коренная тайность», «Железковы покрышки», «Хрустальный лак», «Иванко Крылатко» и других.

Внутри этой темы можно выделить два основных конфликта: непонимание (неблагодарность) начальства и противостояние наших и «чужих» мастеров (французов или немцев, стремящихся

выведать тайны мастерства). Так, мастера Швецова («Коренная тайность»), умеющего делать настоящий аносовский булат, увольняют, считая, что обойдутся без него (якобы любой может делать все по известному рецепту). Оскорбленный мастер говорит: «Все-то у вас деньги да деньги. Да я этими деньгами мог бы весь угол завалить, кабы захотел. Только тайность моя коренная. Ее не продают, а добром отдают, только не всякому» [Бажов 1980: 379].

Не понимают немцы прелести работ русского мастера, изобразившего крылатых коней («Иванко Крылатко»), однако настоящий знаток, русский генерал, выбирает в награду именно его саблю.

Волшебство каслинского литья, знаменитого на весь мир, славит П. П. Бажов в сказе «Чугунная бабушка», где опять-таки вещи-поделки (ширпотреб XIX в. по немецким чертежам) противопоставляются подлинному, живому искусству. Мастер Василий Торокин создает свою знаменитую бабушку с прялкой, которая вдруг начинает пользоваться огромным успехом, в том числе за границей. Характерно, что работа, созданная мастером-человеком, начинает преследовать глупую немку Каролину, чуть не испортившую все дело, приобретая черты одного из женских божеств бажовского пантеона: «Как останется в комнате одна, так в дверях и появится эта фигурка и сразу начинает расти. Жаром от нее несет, как от неостывшего литья» [Бажов 1980: 397].

Четвертая группа вещей — волшебные вещи, магические предметы, «дары от тайной силы», роль и функции которых недавно были изучены молодым китайским ученым уральской научной школы [Ян Юйбин 2020; Ян Юйбин 2023].

На наш взгляд, в сказах П. П. Бажова достаточно трудно отделить волшебные предметы от неволшебных. Потенциально в функции магического может выступить любой предмет, например, ржавая лопатка с расколотым черенком в «Огневушке-поскакушке», которая вытягивает героя из снега и ведет домой, ставя по пути зарубки, когда у него появляется такая мысль. Потом на этой лопатке оказываются «золотые таракашки», позволившие «годов с пяток в достатке пожить» [Бажов 1980: 253].

Простое решето бабки Лукерьи в руках Синюшки превращает ягоды в драгоценные камни. Волшебные персонажи мира П. П. Бажова вообще охотно пользуются бытовыми вещами, превращая их

в волшебные, что стирает границу между обычным и волшебным мирами, и без того гораздо менее отчетливую, чем, например, в русских сказках.

Магические предметы в сказах действуют иначе, чем в сказках. Они практически не функциональны, т. е. ими нельзя воздействовать на другие предметы, они не дают герою сказочных способностей и не защищают его от врагов. Зато они (включая металлы и камни) обладают собственным «характером», могут, например, увеличиться или уменьшиться (золотой песок в «Голубой змейке» в кошельках мальчиков), превратиться в смрад («Сочневы камешки»), исчезнуть, чтоб не искушать богатством, не испортить героев («Серебряное копытце») и т. д.

Украшения из малахитовой шкатулки, подаренной Хозяйкой невесте Степана («Медной горы Хозяйка»), не являются волшебными функционально, но ни купившая их у Настасьи барыня, ни сама Настасья носить их не могут. От бус исходит ледяной холод, от серег распухают мочки, палец в кольце синеет, как закованный.

Для Танюшки же (символической дочери Хозяйки и Степана, ушедшей, в конце концов, к «матери») украшения теплые и даже мягкие, «будто кто-то гладит». Их «волшебность» проявляется и в невозможности подогнать или переделать (ювелиры отказываются, узнав «не здешних мастеров работу»), и в превращении камней в капли, когда Танюшка растворяется в стене дворца. Строго говоря, волшебной вещью в этих двух сказах является лишь пуговка, данная «странницей» Танюшке для связи и затем попавшая к обезумевшему «зайцу».

Пятая группа — «человек как вещь». Поскольку основная часть сказов описывает события XVIII–XIX вв., тем более с позиции советского писателя в контексте только что канонизированного социалистического реализма, то естественно, что автор не пройдет мимо темы крепостного рабства.

В ситуации, описанной П. П. Бажовым, трагедия человека-вещи не только в том, что его можно купить, продать, подвергнуть избиению, силой выдать девушку замуж или сделать любовницей приказчика либо барина, засечь до смерти (как «захлестали» старого мастера, учившего Андрюху («Две ящерки»)). Трагедия в том, что сознание своего достоинства, рабочая гордость, мастерство че-

ловека не позволяют ему считать себя вещью, в то время как таковой его считают барин и приказчик. «Демидовские прислужники по разным местам у помещиков покупали беглых крепостных с условием, — если поймают, на завод навсегда забрать» [Бажов 1980: 253]. На практике принимали «мертвые души» по чужим бумагам, и беглых, и башкир, староверов. «Эти, дескать, подешевле и ответу за них нет, — что хошь с ними делай» [Бажов 1980: 135].

«Сущностным, онтологическим антиподом вещи представляется отнюдь не интеллект (возможен искусственный, „вещный“), а личность» [Тюпа 2001: 20].

Можно утверждать, что герои П. П. Бажова обладают повышенным чувством личности, поскольку понимают свое достоинство как мастера (даже просто хорошего рабочего, мастерового) и свою уникальность.

Не удивительно, что несколько сюжетов связано с протестом героя, сопротивляющегося «овеществлению», касается ли это личной судьбы (Устюшка, Дуняха, Танюшка) или профессиональной (Данила, Иванко, Швецов, Евлаха, Иванко). В последнем случае дело не обязательно в конфликте крепостничества с гордостью мастера, «овеществить» героя стремятся все, для кого он имеет чисто функциональное значение.

Второй аспект темы «человек как вещь» связан с негативными личностными качествами героев, которых так любят испытывать Хозяйка, Полоз и другие нечеловеческие существа.

«Пустая порода» — можно сказать о Северьяне Убойце, Кузьке Двоерылко, Ваньке Сочне, глупой барыне, Яшке Облезлом, Костьке Левонтьевом, обманувшем родного брата, и других подобных персонажах. Такие люди-вещи, помешанные на стремлении разбогатеть любой ценой и добровольно поставившие себя в ряд «вещей», жестоко наказываются либо магическими существами, либо собственной жадностью и глупостью.

4. Выводы

Можно утверждать, что «Малахитовая шкатулка» П. П. Бажова — уникальный художественный мир, значительную роль в котором играют вещи. Вещный мир книги сказов можно разделить на пять основных групп, обладающих

собственной семантикой и функциональным назначением. Это предметы повседневного быта (одежда, посуда, мебель и т. п.), основной целью изображения которых в тексте является создание фона повествования и местного колорита. Это инструменты и орудия производства, занимающие важное место в организации жизни «горнозаводской цивилизации». Это вещи-артефакты, изделия из камня и металла, вещи, почти одушевленные и имеющие особый онтологический статус. Это волшебные (магические предметы), которых в произведении не так много, поэтому их функции под воздействием магии могут принимать обычные предметы. И, наконец, это особая группа «человек как вещь», необходимая для изображения одного из основных сюжетных конфликтов книги и постановки экзистенциальных и антропологических проблем.

Литература

Бажов 1980 — *Бажов П. П.* Малахитовая шкатулка. М.: Правда, 1980. 640 с.

Бажовская энциклопедия 2007 — Бажовская энциклопедия / ред.-сост. В. В. Блажес, М. А. Литовская. Екатеринбург: Сократ; Урал. ун-т, 2007. 654 с.

Иванов 2010 — *Иванов А. В.* Хребет России. СПб.: Азбука-классика, 2010. 272 с.

Иргит 2014 — *Иргит А. Д.* Жанр сказа в русской литературе и творчестве Павла Бажова // Вестник Тувинского государственного университета. Социальные и гуманитарные науки. 2014. № 1. С. 74–79.

Жердев и др. 2019 — *Жердев Д. В., Литовская М. А., Федотова Е. А.* Павел Петрович Бажов. Малахитовая шкатулка. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. 896 с.

Литовская 2020 — *Литовская М. А.* Образ Павла Петровича Бажова в современных российских СМИ // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2020. Т. 22. № 2(198). С. 138–150.

Литовская и др. 2022 — *Литовская М. А., Созина Е. К., Приказчикова Е. Е.* [и др.]. П. П. Бажов в меняющемся мире: монография. Екатеринбург: Урал. ун-т, 2022. 261 с.

Скорино 1980 — *Скорино Л. И.* Павел Петрович Бажов // Бажов П. П. Малахитовая шкатулка. М.: Правда, 1980. С. 5–42.

Слобожанинова 1998 — *Слобожанинова Л. М.* «Малахитовая шкатулка»

П. П. Бажова в литературе 30–40-х годов. Екатеринбург: Сократ, 1998. 174 с.

Слобожанинова 2004 — *Слобожанинова Л. М.* «Малахитовая шкатулка» П. П. Бажова вчера и сегодня // Урал. 2004. № 1. С. 130–139.

Сутырин 2012 — *Сутырин В. А.* Павел Бажов. Биографическое повествование. Екатеринбург: Сократ, 2012. 512 с.

Тюпа 2001 — *Тюпа В. И.* Вещь и личность // Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. С. 20–22.

Ханинова 2012 — *Ханинова Р. М.* Поэтика вещи в русской прозе XX века. Учеб. пособие. Элиста: Калм. ун-т, 2012. 188 с.

Харитонова 2004 — *Харитонова Е. В.* Репрезентация русской ментальности в сказах П. П. Бажова: автореф. дисс. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004. 22 с.

Цивьян 2001 — *Цивьян Т. В.* К семантике и поэтике вещи // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 121–137.

Ян Юйбин 2020 — *Ян Юйбин.* Малахитовые артефакты сказов П. П. Бажова: магический аспект образов // III Международная научно-практическая конференция молодых ученых «INITIUM». Художественная литература: опыт современного прочтения. Сб. статей. Вып. 3. Екатеринбург: УГИ УрФУ, 2020. С. 63–68.

Ян Юйбин 2023 — *Ян Юйбин.* Магия камня и власть металла в сказах П. П. Бажова: автореф. дисс. … канд. филол. наук. Екатеринбург: УрФУ, 2023. 27 с.

УДК / UDC 82-3

Моделирующий потенциал поэтики предметного мира в прозе Н. С. Лескова 1864–1866 гг.

Лилия Владимировна Савелова[1], *Галина Арменовна Багдасарова*[2]

[1] Северо-Кавказский федеральный университет (д. 1, корп. 20, ул. Пушкина, 355009 Ставрополь, Российская Федерация)
кандидат филологических наук, доцент
0000-0002-8014-7672. E-mail:slv2[at]bk.ru

[2] Северо-Кавказский федеральный университет (д. 1, корп. 20, ул. Пушкина, 355009 Ставрополь, Российская Федерация)
аспирант
0009-0000-4538-7606. E-mail:galya.bagdasarova[at]mail.ru

© КалмНЦ РАН, 2024
© Савелова Л. В., Багдасарова Г. А., 2024

Аннотация. *Цель* статьи — путем анализа поэтики вещного мира ранней прозы Н. С. Лескова выявить структурность художественного языка писателя в связи с философско-эстетической позицией. *Результаты.* В ранней прозе Н. С. Лескова вещный мир уже выступает важнейшим способом моделирования художественного мира. Писатель тяготеет к двум основным приемам изображения предметного ряда — нанизыванию и оживлению. Еще одним интересным приемом, позволяющим эстетически воссоздать движение живой жизни в самодвижении текста, выступает «схватывание» отдельных предметов в структуре внутреннего монолога героя, которое мы находим в главе «Два внутренние мира» романа «Некуда». Таким образом, реалистическое по своему характеру изображение предметности сочетается у Н. С. Лескова с интимно-психологическим ее восприятием, определяемым ассоциациями и непроизвольными воспоминаниями, что позволяет создавать стереоскопический образ действительности.

Ключевые слова: проза, вещь, предмет, предметный (вещный) мир, Н. С. Лесков

Для цитирования: Савелова Л. В., Багдасарова Г. А. Моделирую-

щий потенциал поэтики предметного мира в прозе Н. С. Лескова 1864–1866 гг. // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 105–120. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-105-120

The Potential of Modeling the World in the Poetics of the Objectivity of N. S. Leskov's Prose 1864–1866

Lilia V.Savelova[1], *Galina A.Bagdasarova*[2]

[1] North Caucasus Federal University (1, bldg. 20, Pushkin St.,, 355009 Stavropol, Russian Federation)
Cand. Sc. (Philology), Associate Professor
0000-0002-8014-7672. E-mail:slv2[at]bk.ru

[2]North Caucasus Federal University (1, bldg. 20, Pushkin St., 355009, Stavropol, Russian Federation)
Postgraduate Student
0009-0000-4538-7606. E-mail: galya.bagdasarova[at]mail.ru

© KalmSC RAS, 2024
© Savelova L. V., Bagdasarova G. A., 2024

Annotation. The *purpose* of the article is to identify the structurality of the writer's artistic language in connection with the philosophical and aesthetic position by analyzing the poetics of the material world of Leskov's early prose. *Results*: already in Leskov's early prose, the material world acts as the most important way of modeling the artistic world. The writer tends to two main methods of depicting the subject series — stringing and animating. Another interesting technique that allows you to aesthetically recreate the movement of living life in the self-movement of the text is the "grasping" of individual objects in the structure of the inner monologue of the hero, which we find in the chapter "Two inner worlds" of the novel "Nowhere". Thus, Leskov's realistic depiction of objectivity is combined with its intimate psychological perception, determined by associations and involuntary memories, which makes it possible to create a stereoscopic image of reality.
Keywords: prose, thing, object, objective (material) world, N. S. Leskov

For citation: Savelova L. V., Bagdasarova G. A. The Modeling Potential of the Poetics of the Objective World in the Prose of N. S. Leskov 1864–1866. *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS*. 2024; 1: 105–120. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-105-120

1. Введение

В отечественном литературоведении сложилась обширная исследовательская практика, посвященная изучению художественной предметности и моделирующим возможностям вещного мира. Однако единого понимания границ и сущности данных понятий нет. В предлагаемом исследовании под предметным миром (вещным космосом, вещным миром) будут пониматься «реалии материальной культуры, окружающие человека» [Смыковская 2010: 6].

Изображенные в литературе вещи так или иначе оказываются связаны с категориями персонажа, сюжета, времени и пространства. В этой связи важнейшими характеристиками вещи становятся: 1) ее антропоцентрическая сущность (вещь «как таковая не может не нести отпечаток своего творца — человека» [Топоров 1995: 87]); 2) отнесенность к физической реальности [Цивьян 1993: 212–227], тварность (вещь — «творение, элемент тварного мира» [Топоров 1995: 87]) и 3) конкретность восприятия, осязаемость («конкретное по преимуществу, осязаемое или во всяком случае воспринимаемое с помощью пяти основных чувств» [Цивьян 1993: 212–227]). Исследователи выделяют следующие важнейшие функции вещей в литературе: культурологическая, характерологическая, сюжетно-композиционная, символизации.

Практически все исследователи сходятся во мнении о том, что реалии предметного мира функционируют в произведении словесного искусства как носители моделирующих категорий [Фарыно 2004: 279]. В этой связи соответственно авторской установке вещи в художественном целом могут выступать в качестве самостоятельных объектов или функционировать как язык описания.

2. Методология исследования

Глубокие наблюдения о сути художественной предметности и вещной сфере в творчестве разных писателей находим в литературоведческих работах Е. С. Добина [Добин 1981], О. М. Фрейден-

берг [Фрейденберг 1997], В. Н. Топорова [Топоров 1995], А. Б. Есина [Есин 2000], Т. Е. Смыковской [Смыковская 2010], И. С. Судосевой [Судосева 2011], В. И. Тюпы [Тюпа 2001], Н. А. Николиной [Николина 2007], А. П. Чудакова [Чудаков 1985; Чудаков 1986; Чудаков 1991; Чудаков 1992], В. Е. Хализева [Хализев 2005], Е. Фарыно [Фарыно 2004] и других ученых. Кроме того, для уяснения сущности и структуры понятий «предметный мир» («вещный мир») произведения и «предмет», «вещь» в литературе необходимо учитывать междисциплинарные исследования культурологического и философско-эстетического характера Т. В. Цивьян [Цивьян 1993], В. Р. Аронова [Аронов 1995] и др.

В статьях и монографиях, посвященных поэтике художественной прозы Лескова, анализ вещного мира долгое время оказывался в фокусе исследования лишь опосредованно, как один из аспектов интересующей ученого проблемы. Исключением является недавнее исследование И. К. Давыдовой, проведенное на материале «рассказов кстати» и святочных рассказов [Давыдова 2021]. Между тем на протяжении последних десятилетий в работах И. В. Столяровой [Столярова 1996], монографиях Б. С. Дыхановой [Дыханова 1980; Дыханова 1994; Дыханова 2013], статье А. М. Ранчина [Ранчин 1996], исследованиях В. Е. Хализева и О. Е. Майоровой [Хализев, Майорова 1983] неоднократно подчеркивался самобытный и необычный характер предметного мира писателя, а также значимость поэтики вещи для понимания и описания не только специфики лесковской стилистики, но и места писателя в литературном процессе. Данную мысль развивает в своей работе В. Е. Хализев [Хализев 2005], обращая внимание на то, что авторское видение мира «имеет мало общего с привычным для реалистической литературы XIX в. флоберовско-чеховским представлением о быте как сфере унылого однообразия, серости и монотонности» [Хализев 2005: 260]. По мнению В. Е. Хализева, предметный мир Н. С. Лескова чужд социального символизма, остается внеритуальным, внесемиотическим, поскольку обладает собственно эстетической функцией, близкой средневековому пониманию красоты.

3. Материалы исследования

Выбор материала исследования определяется рядом обстоятельств. Во-первых, 1864–1866 гг. в жизни Н. С. Лескова являют-

ся временем выработки художественной практики, когда писатель почти не занимался публицистической деятельностью, полностью сосредоточившись на художественном творчестве. Именно в этот период со всей очевидностью проявляются внутренние интенции автора, развиваемые в дальнейшем, выходят первые «знаковые» тексты, которые надолго станут его «визитной карточкой». Во-вторых, для цели исследования весьма значим все еще неоцененный в полной мере роман «Некуда» как метатекстовый источник, позволяющий увидеть связь между моделирующим потенциалом вещного мира и авторской теорией прозы. Проблемы литературного творчества здесь на первый взгляд скрыты за частностями, однако все наблюдения и выводы основываются на определенных эстетических позициях, которые и проявляются в процессе анализа конкретных проблем. В-третьих, предметный мир художественной прозы Н. С. Лескова данного периода специально не рассматривался, что также обусловливает актуальность предлагаемого исследования.

Таким образом, в рамках данной работы анализируется художественная проза Н. С. Лескова 1864–1866 гг.: роман «Некуда» (1864), очерк «Леди Макбет Мценского уезда» (1865), роман «Обойденные» (1865), очерк «Воительница» (1866). Это первые значительные произведения писателя, которые со всей очевидностью отражают его представления об искусстве и показывают, как двигалась эстетическая мысль.

4. Результаты и дискуссия

В романе «Некуда» сразу проявилась художественная особенность моделирования вещного ряда, которая впоследствии будет характерна для других произведений Н. С. Лескова: рядом с подробными и длинными, похожими на реестры или каталоги, перечислениями отдельных предметов вдруг возникают живые, яркие и абсолютно целостные картины быта. Миметические описания вещей, фиксирующие внешние детали, образ жизни персонажа или характер среды (духовенство, мелкопоместное дворянство), совершенно неожиданно сменяются фантастическими картинами, где ножки стульев смешиваются с темнотою, «что-то пощупывая или подкарауливая» [Лесков 1997: 121], оживают, меняют форму и

размеры столы и диваны, зачехленная люстра «подглядывает» крошечным огненным глазком, точно Кикимора, подушки скидывают «свои белые рубашечки» и «своим глупо-важным видом» разговаривают с посетителем гостиной или кабинета. Подобная двуплановость, кажется, осталась практически незамеченной современниками, поскольку роман «Некуда» был принят как произведение тенденциозное, т. е. всего лишь как использующее средства беллетристики для проведения априорной авторской мысли.

Ощущение не цельности, фрагментарности мира соответствует сюжетной ситуации начала романа. Взгляд повествователя скользит по очертаниям «потерянно смотрящего своими красными башенками» «скучного, сухого» монастыря, касается видимой поверхности многочисленных дверей, окон, комнат, столиков, кроватей, кушеток, горок, стульев и кресел «игуменьиной кельи», но не проникает в них: «…маленькая проходная комната вроде передней, где стоял большой платяной шкаф, умывальный столик с большим медным тазом и медным же рукомойником с подъемным стержнем; небольшой столик…» [Лесков 1997: 20]. Перечисление ряда вещей, в котором не актуализирована интенция, неизбежно распадается на фрагменты. Перед нами плоское, одномерное пространство, подобное декорации, которое, с одной стороны, объективирует внутреннее состояние персонажей (скучное, сухое), с другой — задает эмоциональную перспективу ряда последующих событий.

Нанизывание объектов в структуре предметного ряда сопровождается единообразием вещей, отсутствием смешений. В главе «Свои люди» второй части романа галерея бесконечных темных и полых пространств — пустых коридоров и комнат, дверей, ширм — содержит лишь вещи без свойств или не отвечающие своему назначению (стол, «который столько же мог назваться письменным, сколько игорным, обеденным или даже швальным» [Лесков 1997: 276], кресло, на котором невозможно сидеть). Беспорядок в такой перспективе парадоксально прочитывается как признак «жилого», но это только вид, нечто кажущееся. Искусственность жизни актуализируется аллюзиями на код готического романа и довершается превращением человека в предмет: «Бог знает, что это было такое: роста огромного, ручищи длинные … подлый, и чувственный, и

холодно-жестокий» [Лесков 1997: 277]. Мотивы содержательной пустоты, смерти и чувственности соотносимы друг с другом и с идейными поисками (жаждой) персонажей, которые блуждают в пустоте и которым, как мы узнаем в дальнейшем, «некуда деваться», поскольку они утратили связь с корнями, жизненными силами мира, принадлежат узкой теории, головной, выдуманной культуре.

Между тем «идеальный план» также присутствует в романе. Впервые он возникает в главе «Родные липы». Знаки истинного мира, абсолютных ценностей вводятся в структуру романа через описание движения неподвижных предметов и демонстрацию динамики жизни в целом: «…только все предметы принимают какие-то гигантские размеры, какие-то фантастические образы. Верстовой столб представляется великаном и совсем как будто идет, как будто вот-вот нагонит; надбрежная ракита смотрит горою, и запоздалая овца, торопливо перебегающая по разошедшимся половицам моста, так хорошо и звонко стучит копытками…» [Лесков 1997: 43]. В данном отрывке обращает на себя внимание смешение живого и неживого (столб и ракита) на основе внутреннего гиперболизма, который не выделяет предметы из ряда, а напротив, объединяет их (подобное встречается в народном эпосе). Становясь знаком общей концепции мира и маркируя его пребывание в истинном состоянии, гипербола выступает воплощением внутреннего движения жизни. В такой перспективе разошедшиеся половицы моста уже не мыслятся как разрушающиеся, а напротив, выступают воплощением общей динамичности природных и тварно-предметных объектов, и «хорошие» звуки копытцев овцы тонируют добрую эмоцию чуткого созерцательного человека.

Целостность художественной системы романа свидетельствуется единством поэтики. Известно, что Н. С. Лесков имел «собственную теорию прозы» (Л. П. Гроссман), которая определила, с одной стороны, убеждение в плодотворности для художника «опоры на невымышленные явления и лица» [Недзвецкий 1997: 698], с другой стороны, веру в необходимость отражения сознания героя через речь («…человек живет словами, и надо знать, в какие моменты психической жизни у кого из нас найдутся какие слова…» (цит. по: [История русской литературы… 1910: 227]). Последнее определяет значительный объем интертекстуальных вклю-

чений в первом романе Н. С. Лескова, которые не только раскрывают те или иные позиции персонажей, но и как бы уравнивают реальность и текст, тексты искусства и действительные события. Это не значит, что Н. С. Лесков отказывается от представления об объективной, не зависимой от субъекта реальности. В системе писателя огромную роль сыграла его приверженность народному христианскому миропониманию. Действительность непрерывно изменчива и управляется неизменными законами, которые интуитивно открываются субъекту, обеспечивая целостность видения мира. Однако важно, что эти ценности имеют глубокие основания в душе человека и не являются чем-то внешним по отношению к нему. Внешними могут быть теории, общественные установки, а не живые связи. Герои, чувствующие неизменные законы, живут просто и прочно. Так, для Женни Гловацкой главное — «дело делать», исполнять «женские обязанности дома» [Лесков 1997: 135]. Повествователь подчеркивает, что девушка считала эти обязанности своим «назначением не вследствие какой-нибудь узкой теории, а так это у нее просто так выходило, и она так жила» [Лесков 1997: 135]. Для нее ощущать глубинную связь с культурными корнями, традицией (например, сравнивать себя с пушкинской Татьяной или дочерью Кимона) так же естественно, как дышать.

Н. С. Лесков разделяет «выдуманные», фиктивные и природные, истинные представления. Давно замечено, что практически все лесковские герои говорят «манерным» языком, но одни поступают«своеобычно», а другие ведут себя так, «как поступали многие героини писанных и неписанных романов» [Лесков 1997: 18]. Концептуализация реальности в соответствии с литературными установками или теоретическими выкладками ведет к театрализации жизни и потере связи с действительностью: «… одна выдумает, что она страдалица, другая, что она героиня, третья еще что-нибудь такое, чего вовсе нет. Уверят себя в существовании несуществующего, да и пойдут чудеса творить…» [Лесков 1997: 24]. Предметный мир, окружающий таких героев, деформируется, становясь частью ложной концептуализации.

Вещный ряд может выявлять глубинную связь с культурой, а может просто объективировать установки обывателя или демонстрировать сетку представлений, сотканных из литературных ус-

ловностей и культурных штампов. В такой перспективе вещи начинают функционировать как язык описания: «„Юлия, или подземелья замка Мадзини“ и все картинные ужасы эффектных романов лэди Редклиф вставали в памяти Розанова, когда они шли по темным коридорам оригинального дворца» [Лесков 1997: 275]. Недаром в главе «Свои люди» «милое» и «изящное» убранство комнаты придает ей «двойственный» характер. Слово «двойственный» требует расшифровки, словно приглашает к «прочтению» (дешифровке) описываемых предметов. Такое же прочтение повторно (вслед за читателем) осуществит Розанов несколькими абзацами позже, а читатель получит новое обозначение изображенного вещного ряда — «физиономия рабочего покоя Рациборского» [Лесков 1997: 280]. Эта физиономия, представляющая сферу, в которую вводит Розанова новое знакомство, описывается посредством вещей. Среди них в первую очередь обращает на себя внимание «гальваническая батарея», вероятно, отсылающая не только к тургеневскому Базарову, позитивизму, нигилизму и естественным наукам, но и конкретно к опытам с электричеством по оживлениям трупов и роману Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей». Другой ряд культурных штампов нигилистов иронически подсвечен соседством с «роскошной чернильницей» («две модели нарезных пушек, две чертежные доски», еще одна доска «с закрытым чертежом» [Лесков 1997: 280]). Следующая за портретами лидеров революционного движения Лелевеля и Герцена «исполненная свинцовым карандашом женская головка» [Лесков 1997: 280] с подписью иронически снижает революционный пафос до чувственного, поскольку отсылает к другому стихотворению того же автора (А. Мицкевич «О любви»). Завершает предметный ряд уже структурно знакомый каталог диванов, кресел, столиков, подчеркивающий одномерность и декоративность (условность) мира героев.

Интересный вариант оживления-смешения представлен фрагментарным «схватыванием» зрительного восприятия отдельных предметов и явлений в структуре внутреннего монолога героя, что дает возможность эстетически воссоздать движение живой жизни. Таковы рассуждения Женни в главе «Два внутренние мира»: разрозненные фрагменты жизни героини объединяются мотивами зрения («думала она, глядя» [Лесков 1997: 164], «в ее глазах»

[Лесков 1997: 164], «смотря на колыхающийся початник» [Лесков 1997: 165]) и движения («быстро дергая вверх и вниз свою стальную иголку» [Лесков 1997: 164], «тут мешались») и общей установкой и концепцией жизни — «всем хорошо будет». В размышлениях Женни «мешается» совершенно литературное осмысление себя («ее пленяли и Гретхен, и пушкинская Татьяна, и мать Гракхов, и та женщина, кормящая своею грудью отца…» [Лесков 1997: 164]), понимание жизни подруги как нарратива («она героиня»), щелчки стальной иглы, заправка соуса и зрительные образы початника и чечевицы, из которого гусыня тянет «последнего растительного гренадера» [Лесков 1997: 165]. В данном случае распад фрагментов мира на отдельные части (зрительные образы, мысли, предметы) преодолевается общностью образа «этой жизни» и единством воспринимающего ее сознания.

Существенной характеристикой очерка «Леди Макбет Мценского уезда» выступает низкая плотность изображаемого вещного мира, определяемая как скука, тишина и пустота: «везде чисто, везде тихо и пусто, лампады сияют перед образами, а нигде по дому ни звука живого, ни голоса человеческого» [Лесков 1998: 8]. Однако данное качество предметности не выступает социальной характеристикой. «Везде все тихо, лампады спокойно горят» [Лесков 1998: 33] и перед самым жестоким преступлением, когда молодая купчиха уже установила свои порядки. В этой тихой пустоте возникновение вещи в качестве полноценного участника событий каждый раз вызывает семиотическое возмущение. Так, два раза возникают в тексте часы Зиновия Борисовича. В обоих случаях они призваны объективировать идеальный план событий, поскольку нарушают «мерным тиканьем» наступившее «безмолвие» первого преступления супружеской верности и выступают свидетельством о нем («В комнате наступило безмолвие, нарушавшееся только мерным тиканьем висевших над изголовьем кровати Катерины Львовны карманных часов ее мужа» [Лесков 1998: 13]; «Зиновий Борисыч стоит коленями на постели и вешает на стенку над изголовьем свои серебряные часы с бисерным снурочком» [Лесков 1998: 25]). Вещи в очерке если не кричат, то говорят и свидетельствуют. Сапожки Сергея, которые он молча рассматривает, лежа с любовницей под яблоней в саду, красноречиво свидетельствуют об истинной цели

его интересов. О нарушении порядка вещей сообщает мужу «маленький шерстяной поясочек» [Лесков 1998: 25]. Пустая чашка и «азартно» брошенная на блюдце мужу чайная ложечка становятся знаками непримиримого столкновения супругов. Крашеный пол фиксирует кровавую драму, хоть и безуспешно. Синие шерстяные чулки с яркими стрелками обнажают предательство Сергея и толкают Катерину Львовну на последнее преступление.

Низкая плотность предметного мира моделирует в рассматриваемом очерке отсутствие бытия, устремленность к смерти, сюжетно воплощенную в проницаемости пространственных образов (закрытые окна и двери категорически не выполняют свои функции) и доминировании чувственно-эротического начала. Последнее также активно в природном мире: «дышалось чем-то томящим, располагающим к лени, неге и темным желаниям» [Лесков 1998: 18]. Однако если в доме тишина и свет фиксируют повторяемость смерти (пустоту), то в саду — максимальное присутствие жизненных сил (наполненность): «Тишина, свет, аромат и благотворная оживляющая теплота» [Лесков 1998: 18]. Лишенный целостности видения, субъект не обнаруживает абсолютных ценностей ни во вне, ни внутри себя, выпадает из общего порядка вещей и гибнет.

В отличие от «Леди Макбет Мценского уезда» в очерке «Воительница» вещи слиты с изображением людей и сопровождают практически все события. Они являются не только непременным аксессуаром, но и частью внешности персонажей, в частности, Домны Платоновны («брови … словно как будто из черного атласа наложены» [Лесков 1998: 322]). «Всегда у нее на рученьке вышитый саквояж с кружевами, сама она в новеньком шелковом капоте; на шее кружевной воротничок с большими городками, на плечах голубая французская шаль с белою каймою; в свободной руке белый, как кипень, голландский платочек, а на голове либо фиолетовая, либо серизовая» [Лесков 1998: 324], — перечисление в представленной цитате трансформируется в многослойность. Образ развертывается слоями и идентичную многословность демонстрирует речь героини. Рубашки, платья, воротнички, бурнусы выступают непременными знаками поворота интриги, но особенно часто сопровождают сюжетные события кружева. Они фигурируют не как применяемое для украшения одежды текстильное изделие, а

как «пропуск» в дома, предлог для разговора, способ оплаты услуг, предмет ссор и оскорблений и даже форма выражения симпатии. Подмена смысла вещи обнаруживает призрачность разнообразия, пустоту моделируемого мира и обнажает внутренний механизм его существования. Мир пуст, движения героя пусты так же, как фиктивна кружевная торговля («кружева и воротнички играли только роль пропускного вида» [Лесков 1998: 323]). Несмотря на кажущуюся интенсивность, хлопоты героини, во-первых, однообразны («сватовство, приискивание женихов и невест, покупщиков на мебель, передача записочек, отыскивание денег под заклады»), во-вторых, сущностно не противостоят «петербургским обстоятельствам», а всецело подчинены схемам и законам обыденности. Конфликт Домны Платоновны с обстоятельствами условен. Он выдуман ею и становится оправданием внутреннего хаоса. Настоящий импульс героини — хлопоты ради хлопот — вечная суета, пустое движение, замещающее настоящую жизнь. Таким образом, в очерке «Воительница» замкнутость на материальной жизни, не опосредованной духом, приводит к распаду индивидуальности так же, как и следование штампам обыденности или утрата целостности видения.

Совершенно другую модель демонстрируют вещные ряды магазина и мастерской Анны Михайловны в романе «Обойденные». Любопытно, что здесь, как и в «Воительнице», в центре внимания преимущественно предметы, связанные с торговлей женской одеждой и аксессуарами для нее. Однако ряды шкафов, табуретов, «тюля, газа, лент, материи» [Лесков 1998: 107] построены таким образом, что всей своей структурой свидетельствуют осмысленность и соразмерность. Структурность и системность актуализируются в общности темы предметного ряда («стояли шкапы, шифоньерки, подставки и два огромных, дорогих трюмо» [Лесков 1998: 107]), в подчеркнутом равенстве составляющих его частей («никаких атрибутов старшинства и превосходства не было заметно возле этого места» [Лесков 1998: 108]), простоте («простая, деревянная, точно такая же скамейка» [Лесков 1998: 107]), чистоте («чистеньких, некрашеных, липовых табуреточек» [Лесков 1998: 107], «над чистым липовым столом», «одинаковые люстриновые платьица с белыми передниками» [Лесков 1998: 108]), спокойствии, объективирую-

щим прочную связь с общим миропорядком. Простая повседневность противостоит штампам обыденности и пустой суете: «Все здесь давало чувствовать, что хозяйки устраивались тут для того, чтобы жить, а не для того,чтобы принимать гостей и заботиться выказываться пред ними с какой-нибудь изящной стороны. Это жилье дышало той спокойной простотой, которая сразу дает себя чувствовать и которую, к сожалению, все реже и реже случается встречать в наше суетливое н суетное время» [Лесков 1998: 111].

Наличие предметного ряда простой повседневности в «Обойденных» определило новое содержание приема оживления предметного мира. В главе «Не куется, а плющится» душевное смятение Долинского первоначально передается через ощупывание и осматривание героем вещей. Глаголы «перелистывал» [Лесков 1998: 275], «трогал» [Лесков 1998: 275], «просмотрел» [Лесков 1998: 276], «пробежал» [Лесков 1998: 276] фиксируют скольжение взгляда по поверхности, неслиянность с предметами, отпадение от мира (страх), пустоту: «треснет что-нибудь в пустой комнате и вздрогнешь» [Лесков 1998: 276]. Тишина и пустота фиксируют низкую плотность вещей, которая, как и в очерке «Леди Макбет Мценского уезда», воплощается в проницаемости. Введение олицетворений («взошедшая луна, ударяя в стекла окна, кидала на пол три полосы бледного света» [Лесков 1998: 276], «струя … ласково шевельнула … его сухими волосами» [Лесков 1998: 276]) как бы подчеркивает развоплощение физической природы, а многочисленные аллюзии («нет Корделии», «луна меня тревожит…» [Лесков 1998: 279]) усиливают включенность в культурную традицию, демонстрируют «идею духа» в герое. Персонаж «в самом деле, не был самим собою» [Лесков 1998: 276]. Прошлое оказывается Долинскому гораздо ближе, «чем он сам себе и оконная рама, на которую он опирался головою» [Лесков 1998: 276]. Однако такой переход не ведет к покою. В сознании все путается: фрагменты мыслей прерываются страхом от шума ветра, шелеста страниц, скрипа половиц, движения дверных завес, запарусившихся драпировок. Нет изменения фокуса, смешения, перехода вещного мира в природный, проникновения в суть вещей и явлений— только болезненные видения. И рефлексия по поводу приходящих неизвестно почему в голову цитат: «что за нелепость, вздор», — только подчеркивает абсурдность бесплодных

поисков смысла. Физическая немощь («как немощный больной» [Лесков 1998: 281]) Долинского отражает духовную немощь, затерянность в культурных смыслах. Интеллектуальное начало не дает возможности удержать целостность мировидения, оказывается непрочной поддержкой существования.

5. Выводы

Поэтика вещи в прозе Н. Лескова 1864–1866 гг. выступает важнейшим компонентом и способом структурирования изображаемого мира. Плотность вещной реальности, конфигурации рядов и качество предметов направлены на моделирование фрагментарности, плоскостности, одномерности, мертвенности, хаотичности или, напротив, целостности, объемности, смешанности, одухотворенности, жизненности, системности.

Писатель тяготеет к двум основным приемам изображения предметного ряда — нанизыванию и оживлению. Но их значение нельзя однозначно соотнести с ценностными полюсами художественной реальности, напротив, эпически синтезирующему природные и рукотворные объекты, одухотворенному оживлению вещей, наблюдаемому в отдельных частях романа «Некуда», противостоит развоплощающее видение Долинского в романе «Обойденные». Еще одним интересным приемом, позволяющим эстетически воссоздать движение живой жизни в самодвижении текста, выступает «схватывание» отдельных предметов в структуре внутреннего монолога героя, которое находим в главе «Два внутренние мира» романа «Некуда».

Универсализирующий взгляд повествователя, выступая непременным условием истинного творчества, соединяет внешне разнородные явления и предметы, дает возможность почувствовать дух в основе реальности. Таким образом, создаваемое произведение оказывается едино со своим объектом, не является его дискурсивным отражением, а непосредственно предъявляет нам реальность.

Источники

Лесков 1997 — *Лесков Н. С.* Полное собрание сочинений: В 30 тт. Т. 4. М.: ТЕРРА, 1997. 776 с.

Лесков 1998 — *Лесков Н. С.* Полное собрание сочинений: В 30 тт. Т. 5. М.: ТЕРРА, 1998. 832 с.

Литература

Аронов 1995 — *Аронов В.* Вещь в искусствознании // Декоративное искусство СССР. 1985. № 11. С. 32–35.

Давыдова 2021 — *Давыдова И. К.* Вещный мир в творчестве Лескова: дисс. … канд. филол. наук. Орел, 2021. 19 с.

Добин 1981 — *Добин Е.* Сюжет и действительность; Искусство детали. Л.: Сов. писатель, 1981. 432 с.

Дыханова 1980 — *Дыханова Б. С.* «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н. С. Лескова. М.: Худож. лит., 1980. 174 с.

Дыханова 1994 — *Дыханова Б. С.* В зеркалах устного слова: (Народное самосознание и его стилевое воплощение в поэтике Н. С. Лескова). Воронеж: Воронеж. пед. ун-т, 1994. 191 с.

Дыханова 2013 — *Дыханова Б. С.* В зазеркалье волшебника слова: поэтика отражений Н. С. Лескова. Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2013. 204 с.

Есин 2000 — *Есин А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учеб. пособие. 3-е изд. М.:Флинта, Наука, 2000. 248 с.

История русской литературы 1910 — История русской литературы / под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. Т. 4. М.: Мир, 1910. 654 с.

Недзвецкий 1997 — *Недзвецкий В. А.* Некуда. Роман в трех книжках // Лесков Н. С. Полное собрание сочинений: В 30 тт. Т. 4. М.: ТЕРРА, 1997. С. 694–713.

Николина 2007 — *Николина Н. А.* Филологический анализ текста: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Русский язык и литература». 2-е изд., испр. и доп. М.: Академия, 2007. 268 с.

Ранчин 1996 — *Ранчин А. М.* «Очарованный странник» Лескова // От Крылова до Чехова: статьи о русской классической литературе. М.: МГУ, 1996. С. 18–21.

Смыковская 2010 — *Смыковская Т. Е.* Национальный образ мира в прозе В. Белова. М.: Флинта, Наука, 2010. 623 с.

Столярова 1996 — *Столярова И. В.* Трагическое в повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». М., 1996. [электронный ресурс] // URL: http://publ.lib.ru (дата обращения: 23.03.2024).

Судосева 2011 — *Судосева И. С.* Поэтика интерьера // Новый филологический вестник. 2011. № 3(18) С. 79–91.

Топоров 1995 — *Топоров В. Н.* Вещь в антропологической перспективе (Апология Плюшкина) // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования

в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс — Культура, 1995. 623 с.

Тюпа 2001 — *Тюпа В. И.* Вещь и личность // Тюпа В.И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. М.: МГУ, 2001. 153 с.

Фарыно 2004 — *Фарыно Е.* Введение в литературоведение: учеб. пособие для студентов вузов. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.

Фрейденберг 1997 — *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 623 с.

Хализев, Майорова 1983 — *Хализев В. Е., Майорова О. Е.* Лесковская концепция праведничества // В мире Лескова. М.: Сов. писатель, 1983. С. 196–232.

Хализев 2005 — *Хализев В. Е.* Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. 432 с.

Цивьян 1993 — *Цивьян Т. В.* К семантике и поэтике вещи (Несколько примеров из русской прозы XX века // Aequinox (Эквинокс-равноденствие). MCMXCIII. М.: Книжный сад, 1993. С. 212–227.

Чудаков 1985 — *Чудаков А. П.* Вещь в мире Гоголя // Н. В.Гоголь: история и современность. М.: Наука, 1985. С. 259–281.

Чудаков 1986 — *Чудаков А. П.* Предметный мир литературы (К проблемам категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: МГУ, 1986. С. 254–271.

Чудаков 1991 — *Чудаков А. П.* О способах создания художественного предмета в русской классической литературной традиции // Классика и современность. М.: Современный писатель, 1991. С. 151–178.

Чудаков 1992 — *Чудаков А. П.* Слово — вещь — мир: от Пушкина до Толстого. Очерки поэтики русских классиков. М.: Современный писатель, 1992. 320 с.

УДК/UDC 82-3

Вещное окружение как средство формирования психологизма в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича»

Ирина Андреевна Бабенко[1], *Дмитрий Валентинович Шабельский*[2]

[1] Северо-Кавказский федеральный университет (д. 1, корп. 20, ул. Пушкина, 355009 Ставрополь, Российская Федерация)
кандидат филологических наук, доцент
0000-0001-7380-5561. E-mail: irinababenko17488[at]yandex.ru

[2] Северо-Кавказский федеральный университет (д. 1, корп. 20, ул. Пушкина, 355009 Ставрополь, Российская Федерация)
магистрант филологии
0009-0009-5867-3308. E-mail: sabelskijdmitrij6[at]gmail.com

© КалмНЦ РАН, 2024
© Бабенко И. А., Шабельский Д. В., 2024

Аннотация. В статье исследуется специфика вещного окружения в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» как одного из способов формирования психологизма. Насыщенный вещными деталями художественный мир произведения, с одной стороны, характеризует внутренний мир героя, а с другой, становится активным участником действия, вызывающим в конечном счете гибель Ивана Ильича. В повести представлен специфический образ дома-могилы, в отличие от дома — места силы, единения, гармонии, как в более ранних произведениях («Война и мир», «Анна Каренина»). С чрезмерным вниманием обустраиваемое жилище Ивана Ильича наполнено огромным количеством вещей, которые устраивают своеобразный «бунт», ускоряют уход хозяина, делают невыносимыми последние дни и даже после его смерти отвлекают на себя внимание пришедших проститься. Вещи в повести предстают неотъемлемой частью жизни, забирающей жизненную силу у людей, выбравших бездуховное существование и ставших заложниками этих самых вещей и внешнего лоска.

Ключевые слова: психологизм, вещный мир, Л. Н. Толстой, художественная деталь, русская литература XIX в.
Для цитирования: Бабенко И. А., Шабельский Д. В. Вещное окружение как средство формирования психологизма в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 121–134. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-121-134

The Material Environment as a Means of Forming Psychologism in L. N. Tolstoy's Novel "The Death of Ivan Ilyich"

Irina A. Babenko[1], *Dmitry V. Shabelsky*[2]

[1] North Caucasian Federal University (1, bldg. 20, Pushkin St., 355009 Stavropol, Russian Federation)
Cand. Sc. (Philology), Associate Professor
0000-0001-7380-5561. E-mail: irinababenko17488[at]yandex.ru

[2] North Caucasian Federal University (1, bldg. 20, Pushkin St., 355009 Stavropol, Russian Federation)
Master's degree in Philology
0009-0009-5867-3308. E-mail: sabelskijdmitrij6[at]gmail.com

© KalmSC RAS, 2024
© Babenko I. A., Shabelsky D. V., 2024

Abstract. The article examines the specifics of the material environment in the story by L. N. Tolstoy "The Death of Ivan Ilyich" as one of the ways of forming psychologism. The artistic world of the work, saturated with material details, on the one hand, characterizes the inner world of the hero, on the other hand, it becomes an active participant in the action, ultimately causing the death of Ivan Ilyich. The story presents a specific image of a house-grave, in contrast to a house - a place of strength, unity, harmony, as in earlier works ("War and Peace", "Anna Karenina"). Ivan Ilyich's home, furnished with excessive attention, is filled with a huge number of things that create a kind of "rebellion," hasten the owner's departure, make the last days unbearable, and even after his death, distract

the attention of those who came to say goodbye. Things in the story appear as an integral part of life, taking away vitality from people who have chosen a soulless existence and become hostages of these very things and external gloss.
Keywords: psychologism, material world, L. N. Tolstoy, artistic detail, Russian literature of the 19th century
For citation: Babenko I. A., Shabelsky D. V. Material Environment as a Means of Forming Psychologism in the Novel by L. N. Tolstoy "The Death of Ivan Ilyich". *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS*. 2024; 1: 121–134. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-121-134

1. Введение

Искусство психологического анализа Л. Н. Толстого многократно становилось предметом научных исследований. Как правило, отправной точкой их является тезис Н. Г. Чернышевского о «диалектике души» [Чернышевский 1939: 305]. Л. Н. Толстой активно разрабатывал как в целом собственную концепцию психологического анализа, так и новые приемы или комбинации приемов психологического анализа: авторское психологическое повествование, психологическая деталь, пейзажные картины, интерьер и т. д. Истоки новаторских подходов, на наш взгляд, следует искать прежде всего в мировоззрении, индивидуально-авторской картине мира писателя, стремившегося с самого раннего периода своего творчества визуально и художественно убедительно проследить во всех деталях процесс морального самосовершенствования человека, показать истину, найденную им в результате внутренней работы над собой.

Творчество Л. Н. Толстого стало вершиной психологической прозы третьей трети XIX в., а психологизм как конструктивный компонент всей русской классической литературы XIX в. сохранил свое лидирующее положение и в XX, и в XXI столетиях, претерпевая различные художественно-эстетические трансформации.

2. Методология исследования

Психологизм — это художественная форма, воплощающая идейно-нравственные искания героев, форма, в которой литература осваивает становление человеческого характера посредством

изображения констант внутреннего мира. Это освоение достигается использованием особых психологических приемов или средств, которые формировались и развивались в различные историко-литературные эпохи.

Н. Д. Тамарченко трактует психологизм с позиций интроспекции как метод психологического исследования, самонаблюдения человека: «прием или способ изображения динамики внутренней жизни героя (возникновения и смены его настроений, переживаний, деятельности сознания, а также тех или иных проявлений бессознательного) либо извне, с точки зрения безличного повествователя, либо изнутри — как процесс его (героя) самосознания» [Поэтика 2008: 83].

По мнению С. Г. Бочарова, «психологизм является свойством, характерным не для всего искусства и не для всей литературы, а лишь для определенной их части. При этом „писатели-психологи“ изображают внутренний мир человека особенно ярко, живо и подробно, достигают особой глубины в его художественном освоении» [Бочаров 1960: 84].

А. Б. Есин при исследовании проблемы психологизма акцентировал внимание на «изображении внутреннего мира персонажей, их мыслей, переживаний, желаний, устремлений и т. д.» [Есин 1988: 106]. Психологизм — это определенная художественная форма, в которой выражается идейно-эмоциональное содержание художественного текста. Наличие или отсутствие этой формы в первую очередь зависит от идеи произведения, от его содержания, которое закономерно приводит к использованию именно таких приемов изображения личности человека. Весьма распространенной в литературоведении является точка зрения, согласно которой «основной причиной возникновения психологизма является тематика произведения, особенности изображенных характеров» [Страхов 1975: 105].

Г. Н. Поспелов подчеркивал, что «именно проблематика оказывает влияние на особенности образной художественной формы произведения, на присутствие или отсутствии в нем психологизма. Проблематика каждого писателя, на самом деле, индивидуальна, она отражает особенности его творческой личности» [Введение в литературоведение 1988: 327].

Большинство исследователей сходятся во мнении, что о психологизме можно говорить лишь в том случае, когда психологическое изображение становится основным способом, с помощью которого познается изображенный характер, когда оно несет значительную содержательную нагрузку, раскрывая при этом специфику идейно-тематического содержания, проблематики и пафоса произведения. Одновременно возникают и особые, соответствующие художественным задачам способы освоения внутреннего мира человека. Психологическое изображение в литературе может осуществляться в нескольких основных формах. Для психологизма в отличие от непсихологического принципа построения образа характерны особые закономерности в сочетании и использовании этих форм.

Резюмируя точки зрения разных ученых, можно сказать, что одним из основных способов психологического изображения жизни, наряду с внутренним монологом, портретом, пейзажем, спецификой хронотопа и композиции, является вещное окружение. Вещная деталь способна чрезвычайно выразительно передавать психологическое состояние персонажа, одновременно и характеризовать героя, и выражать авторское отношение к нему. Изучая мир вещей как таковой, вещное окружение персонажа, можно многое уяснить не только о его жизни, характере, душевной организации, но об укладе жизни определенного социального слоя в целом («интерьер — это описание внутреннего убранства помещений, характеризующее эпоху, страну, социальный статус владельца, его вкусы» [Литературная энциклопедия 2001: 309]). Именно интерьер в литературном произведении придает художественной реальности конкретно-предметные формы. При этом, по словам О. В. Барабаш, обстановка, в которой действует герой, изображается, как правило, двумя основными способами как объективная данность (в таком случае вещное окружение выступает фоном) и как субъективное восприятие героя (вещь становится источником впечатлений, переживаний, раздумий персонажа) [Барабаш 2008: 17].

Творчество Л. Н. Толстого во многом предвосхищает и определяет специфику изображения вещного мира в литературе XX в. По словам В. Е. Хализева, этот период ознаменовался «небывало широким использованием образов вещного мира не только как

атрибутов бытовой обстановки, среды обитания людей, но и (прежде всего!) как предметов, органически сращенных с внутренней жизнью человека и имеющих при этом значение символическое: и психологическое, и "бытийное", онтологическое» [Хализев].

В данной работе мы будем рассматривать вещное окружение в качестве одного из средств формирования психологизма в художественном мире повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Большое влияние на формирование развиваемой концепции оказала работа А. П. Чудакова «Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого», в которой «в полной мере уделяется внимание объектной организации текста и поднимается вопрос о недостаточной изученности предметного мира произведений литературы» [Чудаков 1992: 90].

3. Материалы исследования

Литература в отличие от психологии художественно осваивает бытие человека не только как биологического существа, а прежде всего как личности, обладающей неповторимой сложностью душевной организации, существа общественного. Именно поэтому внутренний мир героя изображается в произведении таким образом, чтобы создать художественно убедительный образ, обозначить его идейно-нравственные приоритеты и уникальность.

Смысловым центром повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» являются мучительная болезнь, душевные и физические метаморфозы и смерть главного героя, которые сопровождаются своеобразным восприятием предметов быта. С первых строк произведения читатель буквально погружается в вещный мир, который переполнен и нагружен деталями: «войдя в ее обитую розовым кретоном гостиную с пасмурной лампой, они сели у стола: она на диван, а Петр Иванович на расстроившийся пружинами и неправильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф» [Толстой 1987б: 249], «вообще вся гостиная была полна вещиц и мебели» [Толстой 1987б: 249]. Каждый предмет интерьера описан подробно, с множеством деталей, что в какой-то степени мешает восприятию, но в то же время акцентирует внимание на принципиальной важности вещного мира для героев повести.

Так, тяжелая сцена панихиды словно «размывается» огромным количеством деталей, предметами быта, мебелью, которые не

только переключают на себя внимание читателя, но и мешают героям, доставляя тем физические неудобства и отвлекая от самого действия. Петр Иванович, который больше раздосадован необходимостью присутствия на прощании, то и дело переключается с ухода товарища на незначительные, пустяковые, цепляясь за окружающие его детали.

Поступки, которые герой совершил в прошлом, даже самые дурные, как, во всяком случае, он их воспринимает, вспоминаются им, прежде всего, с точки зрения их вещного, предметного окружения: «Все происходило с чистыми руками, в чистых рубашках, с французскими словами и, главное, в самом высшем обществе, следовательно, с одобрением высоко стоящих людей» [Толстой 1987б: 259]. Как видим, одобрение людей и, тем более, моральная оценка указаны уже после таких деталей, как чистые руки, рубашки и ничего не значащие французские слова.

Интерьер последнего жилища Ивана Ильича в определенной степени схож с гоголевскими по своей концентрированности. Каждая вещь не только названа, но и в некотором роде олицетворена («поющие двери» в «Старосветских помещиках» и «бунтующий пуф» в повести), связана с определенными, нередко приятными, воспоминаниями (описание шкатулки Чичикова и его любовное перебирание каждой вещицы, и выбор Иваном Ильичом предметов интерьера, подбор места для них).

Но вещная загруженность у Н. В. Гоголя является органичной частью художественного мира, частью самих персонажей: «словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: „И я тоже Собакевич!“ или: „И я тоже очень похож на Собакевича!“» [Гоголь 1985: 145], а иногда и предметом этнографического интереса или даже определенного «любопытства» автора.

У Л. Н. Толстого же предметы интерьера так любовно выбираются Иваном Ильичом при обустройстве жилища («засыпая, он представлял себе залу, какою она будет. Глядя на гостиную, еще не оконченную, он уже видел камин, экран, этажерку и эти стульчики разбросанные, эти блюды и тарелки по стенам и бронзы, когда они все станут по местам… В особенности ему удалось найти и купить дешево старые вещи, которые придавали всему особенно благородный характер» [Толстой 1987б: 260]),

как не выбиралась даже спутница жизни («Иван Ильич не имел ясного, определенного намерения жениться, но когда девушка влюбилась в него, он задал себе этот вопрос: „В самом деле, отчего же и не жениться?“ — сказал он себе» [Толстой 1987б: 253]). В какой-то момент вещный мир настолько захватил Ивана Ильича, что начал мешать службе, составлявшей почти весь его интерес в жизни: «Все это так занимало его, что даже новая служба его, любящего это дело, занимала меньше, чем он ожидал. В заседаниях у него бывали минуты рассеянности: он задумывался о том, какие карнизы на гардины, прямые или подобранные» [Толстой 1987б: 261]. В повести не вещи кричат о принадлежности хозяину, а, наоборот, Иван Ильич несказанно счастлив, что обладает ими. Но во время его болезни и даже после смерти многочисленные предметы становятся лишними, неуместными, все время отвлекают на себя внимание, тем самым демонстрируя тщетность и напрасность усилий героя, обнажая бездуховность как его жизни, так и жизни общества в целом. Кажется, что, окружив себя такими приятными и милыми сердцу вещами, испытав ложное чувство гармонии с этим, вещным, миром, Иван Ильич словно «утонул», растворился в нем, отдал вещам свою живую душу.

Интересно в этом отношении сопоставление вещного окружения, фактически заменившего и заслонившего образ дома в повести, с более ранними произведениями самого Л. Н. Толстого. Так, дом Ростовых в романе-эпопее «Война и мир» — это большой живой организм, своего рода храм, противопоставленный ужасам войны, в котором можно укрыться и спастись от любой беды. Об этом говорят в том числе и следующие строки: «Всякий молодой человек, приезжавший в дом Ростовых, глядя на эти молодые, восприимчивые, чему-то (вероятно своему счастию) улыбающиеся, девические лица, на эту оживленную беготню, слушая этот непоследовательный, но ласковый ко всем, на все готовый, исполненный надежды лепет женской молодежи, слушая эти непоследовательные звуки, то пенья, то музыки, испытывал одно и то же чувство готовности к любви и ожидания счастья, которое испытывала и сама молодежь дома Ростовых» [Толстой 1987а: 289]. Святыней, стрежнем мироздания является дом и для Левина в романе «Анна

Каренина», недаром умирающий Николай наказывает брату: «Да смотри же, ничего не переменяй в доме, но скорее женись и опять заведи то же, что было» [Толстой 1987а: 445]. Для Ивана Ильича дом, наполненный вещами, с такой любовью и вниманием подобранными, становится не храмом, а могилой. Неслучайно первый раз читатель видит героя уже мертвого, лежащего в гробу в одной из комнат своего дома, а встречает Петра Ивановича, прибывшего попрощаться с покойным, крышка гроба, словно бы заменившая собой дверь.

Именно вещи и стремление как можно лучше обустроить интерьер становятся толчком к развитию болезни Ивана Ильича: «Раз он влез на лесенку, чтобы показать непонимающему обойщику, как он хочет драпировать, оступился и упал, но, как сильный и ловкий человек, удержался, только боком стукнулся об ручку рамы. Ушиб поболел, но скоро прошел» [Толстой 1987б: 263].

Именно с этим эпизодом можно связать начало так называемого «бунта вещей» в повести. «В основном повествовании выявлено два периода в развитии мотива: до болезни, когда герой и „вещи“ находятся в состоянии устойчивой гармонии; период болезни и смерть, когда „вещи“ становятся неуправляемыми и служат непосредственной причиной катастрофы» [Переверзева 1986].

Бунт выражен не только в эпизодах с пуфом («и опять пуф забунтовал и даже щелкнул» [Толстой 1987б: 251]), но и сценах, когда обрываются шнурки на гардинах, падает свеча с подсвечником: «Он вскочил и попытался зажечь свечу, нащупал ее дрожащими руками, уронил свечу и подсвечник на пол и откинулся на подушку» [Толстой 1987б: 276]. Вещи словно пытаются ускорить конец своего хозяина, а приятная обстановка, создаваемая ими до болезни, превращается в тягостную атмосферу ожидания скорого конца.

Отдельно следует упомянуть о цветовой характеристике вещей, наполняющих художественное пространство повести. Неслучайно многие вещи, являющиеся важным идейно-образным и смысловым ключом для анализа и интерпретации текста, черного цвета, что вполне соответствует названию и ключевым событиям повести. Так, с первых страниц произведения возникает черная рамка некролога с известием о смерти героя, которая «задает минорный тон всему нарративу» [Лученецкая-Бурдина 2001: 62],

актуализируя в сознании читателя особые интенции, связанные в свою очередь с таким колоративом. Кружево черного цвета как образ постоянно путающейся одежды о другие предметы также выступает в паре с «расстроившимся пружинами и неправильно подававшимся под сиденьем пуфом» [Толстой 1987б: 252]. Они лишь выполняют комплексно психолого-символическую роль сопротивления человека истине, указывая на некую порочность людей филистерского круга.

И. Ю. Лученецкая-Бурдина отмечает, что с помощью образа «узкого черного мешка» воссоздано психическое состояние умирающего персонажа [Лученецкая-Бурдина 2001: 134], который понимает, насколько ненастоящей, бездуховной была его жизнь. Об этом говорят следующие слова: «Все три дня, в продолжение которых для него не было времени, он барахтался в том черном мешке, в который просовывала его невидимая, непреодолимая сила. Он бился, как бьется в руках палача приговоренный к смерти, зная, что он не может спастись; и с каждой минутой он чувствовал, что, несмотря на все усилия борьбы, он ближе и ближе становился к тому, что ужасало его» [Толстой 1987б: 287].

Как видим, в этих примерах интерьер, т. е. вещное окружение является отражением мировосприятия умирающего героя, который к тому же приходит к ужасающему выводу о беспросветности, «душности» и, по большому счету, ничтожности своей жизни, служит психологическим отражением нравов, особенностей социальной среды и характера.

В этом отношении весьма существенным является мотив света, который противопоставлен черному цвету, является своего рода лучом надежды для героя: «…Иван Ильич провалился, увидал свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо, но что это можно еще поправить» [Толстой 1987б: 276]. Герою становится очевидным, что вещный мир, роскошь, которой он окружал себя, были ложными ценностями, и теперь они послужили отправной точкой к возрождению, но было уже слишком поздно.

Традиционным для психологического анализа в произведениях Л. Н. Толстого является функционирование отдельных вещей, несущих особую психологическую нагрузку, своего рода знаков.

В повести «Смерть Ивана Ильича» можно выделить несколько таких образов, которые становятся символами неодушевленного движения и возмездия. К таким вещам относится, например, уже упоминавшийся мешок. В тексте повести подчеркнуто, что он черного цвета, является сквозным элементом в нарративе писателя. Так, в тексте романа «Анна Каренина» тоже возникает мешок, только красного цвета. Мешочек появляется одновременно с обходным мужиком в самые важные, рубежные моменты жизни Анны Карениной. Совсем не случайно его появление при первой встрече Анны с Вронским. Ведь красный цвет — это символ страсти, который постепенно в сознании читателя репрезентируется в черный, поскольку такая любовь стала роковой для героини.

Стоит отметить, что для вещного окружения Л. Н. Толстого характерен и образ железной дороги, который функционирует и в романе «Анна Каренина», и в повести «Крейцерова соната».

Железная дорога в художественном мире повести выполняет сходные функции, оказываясь во враждебных отношениях с героем, который воспринимает их главным образом в морально-этическом преломлении. Железная дорога бездуховна, потому что сковывает человека, открыто противостоит ему. Именно на железной дороге служит самый неудачливый брат Ивана Ильича, сам он готов служить уже и там, лишь бы было достойное жалование, т. е. это своего рода безысходность, но безысходность неизбежная, а потому принимаемая.

Особого рассмотрения требует образ винта с учетом употребления в повести сразу нескольких значений этого слова.

С самого начала произведения мы встречаемся с этим понятием, как с одним из видов карточной игры («где повинтить нынче», «Вот те и винт!» [Толстой 1987б: 249]). Постепенно смысл слова меняется на метафорическое определение: человек как маленький винтик в механизме мира.

Осмысление такого подхода к жизни и смерти героя в повести Толстого заключается в том, что жизнь как игра противопоставляется смерти как моменту расплаты, срыванию масок с куклообразных игроков. Демонстрация, установка на видимость принуждает участников играть роли (носить поведенческие и речевые маски) [Молнар].

Действия главного героя в попытке избежать смерти можно истолковать и как игровые ходы, вспомним, что он был большим любителем «повинтить». Однако цель этой, последней игры уже не просто сорвать банк, но остаться в живых. Иван Ильич, будучи прекрасным карточным игроком, здесь проигрывает. Последние его дни — это не борьба за жизнь, а игра со смертью, бесплодные попытки переиграть ее.

5. Выводы

Н. В. Гоголь в поэме «Мертвые души» упоминает о незавидной судьбе писателя, «дерзнувшего вызвать наружу <…> всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров» [Гоголь 1985: 378].

Такая же тина мелочей, деталей, вещей и вещиц опутала и в какой-то степени и прервала жизнь героя повести Л. Н. Толстого. Прямо связывая холодность характера и отстраненность Ивана Ильича от живой жизни с неодушевленностью вещей, его окружающих, писатель приходит к мысли о том, что вещный мир, заменяя все живое, постепенно «затягивает» в себя не только главного, но и других героев, которые не замечают важных вещей в погоне за внешним лоском и сиюминутными удовольствиями.

Таким образом, можно сказать о том, что вещное окружение в произведении «Смерть Ивана Ильича» представлено следующей системой: вещи, являющиеся психологическим отражением укрытия правды (кружево, пуф и др.); «бунт вещей», определяющий разрушение мировоззренческих идеалов героя, его прозрение перед смертью.

Писатель выходит на новый уровень психологического реализма и психологического анализа. Его сущность состоит в отражении героя как предмета субъективного с позиций духовного соответствия объективным законам действительности. Именно поэтому любое психологическое описание в повести подразумевает скрытую и вполне определенную нравственно-философскую точку зрения автора, не нарушающую объективности изображения.

Литература

Барабаш 2008 — *Барабаш О. В.* Психологизм как конструктивный компонент поэтики романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: автореф. дисс. … канд. филол. наук. М., 2008. 22 с.

Бочаров 1960 — *Бочаров С. Г.* Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького // Социалистический реализм и классическое наследие (Проблема характера). М.: Гослитиздат, 1960. С. 89–210.

Введение в литературоведение 1988 — Введение в литературоведение: Учеб. для филол. спец. ун-тов / Г. Н. Поспелов, П. А. Николаев, И. Ф. Волков и др.; Под ред. Г. Н. Поспелова. М.: Высш. шк., 1988. 528 с.

Гоголь 1985 — *Гоголь Н. В.* Мертвые души // Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7 тт. Т. 5. М.: Худож. лит., 1985. 528 с.

Есин 1988 — *Есин А. Б.* Психологизм русской классической литературы: учебное пособие, книга для учителя. М.: Просвещение, 1988. 176 с.

Литературная энциклопедия 2001 — Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК Интелвак, 2001. 1600 с.

Лученецкая-Бурдина 2001 — *Лученецкая-Бурдина И. Ю.* Парадоксы художника. Особенности стиля Л. Н. Толстого в 1870–1890 годы. Ярославль: ЯГПИ, 2001. 156 с.

Молнар — *Молнар А.* Метафоризация наррации («Смерть Ивана Ильича» [электронный ресурс] // URL: http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633113 (дата обращения: 11.03.2024).

Переверзева 1986 — *Переверзева Н. А.* Художественная функция символа в повести позднего периода творчества Л. Н. Толстого («Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната», «Отец Сергий») [электронный ресурс] // URL: https://cheloveknauka.com/hudozhestvennaya-funktsiya-simvola-v-povesti-pozdnego-perioda-tvorchestva-l-n-tolstogo-smert-ivana-ilicha-kreytserova-son (дата обращения: 23.02.2024).

Поэтика 2008 — Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

Страхов 1975 — *Страхов И. В.* Психологический анализ в литературном творчестве: Пособие для студентов пед. ин-тов. Ч. 3. Саратов: [б. и.], 1975. 157 с.

Толстой 1987а — *Толстой Л. Н.* Война и мир // Толстой Л. Н. Собр. соч. в 12 тт. Т. V. М.: Правда, 1987. 430 с.

Толстой 1987б — *Толстой Л. Н.* Смерть Ивана Ильича // Толстой Л. Н. Собр. соч. в 12 тт. Т. XI. М.: Правда, 1987. 553 с.

Хализев — *Хализев В. Е.* Вещь // Хализев В. Е. Теория литературы [электронный ресурс] // URL: https://lit.wikireading.ru/43750 (дата обращения: 05.03.2024).

Чернышевский 1939 — *Чернышевский Н. Г.* ПСС в 15 тт. Т. I. М.: Гослитиздат, 1939. 523 с.

Чудаков 1992 — *Чудаков А. П.* Слово — вещь — мир: от Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. 320 с.

УДК / UDC 82-1/-9; 82-6

К вопросу о жанре эпистолярного произведения

Александр Алексеевич Фокин[1], *Маргарита Рафаеловна Аракелова*[2]

[1] Ставропольский государственный педагогический институт (д. 417 «А», ул. Ленина, 355029 Ставрополь, Российская Федерация)
доктор филологических наук, профессор
0000-0002-0328-3101. E-mail: dm21225602[at]mail.ru

[2] Ставропольский государственный педагогический институт (д. 417 «А», ул. Ленина, 355029 Ставрополь, Российская Федерация)
аспирант
0009-0003-4922-0768. E-mail: margo_arakelova[at]mail.ru

© КалмНЦ РАН, 2024
© Фокин А. А., Аракелова М. Р., 2024

Аннотация. *Цель* статьи — охарактеризовать письмо в газету как отдельный жанр с точки зрения структуры, функции, отношений между автором и адресатом, специфического содержания и языковых средств, составляющих сферу этой формы коммуникации. Во *Введении* обращается внимание на антропологическую доминанту современных филологических исследований. Предлагается отсылка к архиву писателя, прочтение эпистолярного наследия и как факта его творческой биографии, и как историко-литературного явления. *Теоретическая часть* посвящена осмыслению важнейших подходов к теории жанра, в том числе письма как особого жанра документальной прозы. Актуализируется проблема исследовательского анализа и восприятия писем, характеризуется набор содержательных и формальных показателей жанра. *Аналитическая часть* представлена моделью историко-функционального анализа и интерпретации письма в газету. Заострено внимание на его функциональной специфике. Доказывается, что жанр открытого письма в газету может быть выведен из сферы журналистских жанров и охарактеризован как жанр литературный, имеющий историко-литературное значение. В *заключении* письмо в газету представлено как отдельный

жанр с точки зрения формы, функции; приводятся основные жанровые характеристики. Подчеркивается, что такие жанровые сигналы, как побудительность, целенаправленность, диалогичность позволяют отнести его к произведениям литературы.
Ключевые слова: реализм, модернизм, документальная проза, письмо в газету, жанр, автор, творческая биография, история литературы, И. Сургучев, Ф. Сологуб
Для цитирования: Фокин А. А., Аракелова М. Р. К вопросу о жанре эпистолярного произведения // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 135–147. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-135-147

On the Issue of the Genre of Epistolary Work

Aleksandr A. Fokin[1], *Margarita R. Arakelova*[2]

[1] Stavropol State Pedagogical Institute (417 A, Lenin St., 355029 Stavropol, Russian Federation)
Dr. Sc. (Philology), Professor
0000-0002-0328-3101. E-mail: dm21225602[at]mail.ru

[2] Stavropol State Pedagogical Institute (417 A, Lenin St., 355029 Stavropol, Russian Federation)
Post Graduate Student (Philology)
0009-0003-4922-0768. E-mail: margo_arakelova[at]mail.ru

© KalmSC RAS, 2024
© Fokin A.A., Arakelova M.R., 2024

Abstract. The *purpose* of the article is to characterize a letter to the editor as a separate genre in terms of its structure, function, relationship between the author and the addressee, specific content and linguistic means that make up the scope of this form of communication. The Introduction draws attention to the anthropological dominance of modern philological research. References to the writer's archive, the rendition of the epistolary heritage both as a fact of their creative biography and as a historical and literary phenomenon is proposed. The theoretical part is devoted to the understanding of the most important approaches to the theory of genre, including writing as a special genre of documentary prose. The

problem of research analysis and perception of letters is updated. The content and formal indicators of the genre are characterized. The analytical part is presented by a model of historical-functional analysis and interpretation of a letter to the editor. The attention is focused on its functional specificity. It is proved that the genre of a letter to the editor can be removed from the sphere of journalistic genres to a literary genre with its historical and literary significance. In the Conclusion a letter is presented as a separate genre in terms of its form and function; the main genre characteristics are given. It is emphasized that motivation, purposefulness, dialogism as genre signals allow a letter to the editor to be classified as a work of literature.
Keywords: realism, modernism, documentary prose, a letter to the editor, genre, author, creative biography, history of literature, I. Surguchev, F. Sologub
For citation: Fokin A. A., Arakelova M. R. On the Issue of the Genre of Epistolary Work. *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS.* 2024; 1: 135–147. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-135-147

1. Введение

Сегодня в филологической науке все большее развитие получают антропологические исследования. Одно из направлений в работах подобного рода — повседневная жизнь человека, человека творческого, писателя, поэта. Ученые пытаются понять, каким образом человек строит свой мир, осваивает мир окружающий, как приспосабливается к нему; как он строит свой художественный мир — мир своих произведений, мир своей творческой биографии. Такая ориентация на взаимовлияние микромасштаба и макромасштаба личности творца требует привлечения соответствующих источников, благодаря которым формируется определенная точка зрения на предмет исследования. Безусловно, одним из видов источников для таких исследований служат материалы архивов, в том числе личных архивов, в частности отложившееся в них эпистолярное наследие, личная переписка.

В начале XX в. выдающийся русский мыслитель В. В. Розанов заметил, что когда-нибудь письма «станут самым любимым предметом чтения». По его мнению, интерес к письмам возрастет в связи с падением интереса «к форме литературных произведений как

некоторому искусственному построению, условно нравящемуся в данную эпоху, и нарастает интерес к душе их, т. е. к той душевной, внутренней мысли автора, с которой он писал свое произведение» [Розанов 1995: 430].

Это и движет нашим желанием предложить читателям, ищущим разгадку личности писателя, исповедание его «я», но не в образах и символах, встроенных в жесткую структуру художественной формы, а в его «документальной» прозе как совокупности всех мотивов, запечатленных то пространно, то отрывочно, но всегда сложно, что подчеркивает ее значительность и привлекательность.

2. Методологические предпосылки

«Документальная» проза, к которой, безусловно, относятся письма, представляет собой отдельный вид художественной словесности или особый ее жанр. Большинство ученых предпочитают рассматривать «документальную» литературу как самостоятельный вид со своим набором жанров. Как указывает в своей статье Е. Г. Местергази, «часто относимый к „фактографическим“, эпистолярный жанр при ближайшем рассмотрении далеко не всегда выступает таковым, будучи отмеченным ярко выраженной художественностью» [Местергази 2007: 351]. В этой связи не лишне напомнить о дискуссионности в современной теории литературы самого понятия «жанр». Так, к «необходимости развития и углубления положений и дефиниций» призывала А. Я. Эсалнек [Эсалнек 1985: 19–20], а Л. В. Чернец настаивала на разграничении «задач жанровых типологий» [Чернец 1992: 10]. В. Е. Хализев в «Теории литературы» также указывал, что «жанры с трудом поддаются систематизации и классификации (в отличие от родов литературы), упорно сопротивляются им» [Хализев 2002: 319]. В этой связи теоретик рекомендовал сосредоточиться на специфичности жанров для каждой художественной культуры, на их разном историческом объеме.

Важнейший момент, безусловно, определяющий сложность исследовательского анализа и восприятия писем, как одного из «документальных» жанров, связан с их функционированием сразу в нескольких плоскостях.

Во-первых, письмо относится к так называемым чистым (пер-

вичным) жанрам, т. е. жанрам с преобладающим документальным началом.

Действительно, письмо как письменное послание, созданное по определенному канону, возникло как способ коммуникации в повседневной практике и не рассматривалось всерьез как часть литературы и искусства.

Именно это обстоятельство вызывало у некоторых исследователей сомнение в существовании эпистолярного жанра. Так, С. С. Аверинцев полагал, что «под знак» письма «может быть поставлен текст, характеризующийся содержательными и формальными приметами любого литературного жанра» [Аверинцев 1996: 199]. Согласимся, письмо не что иное, как часть повседневной жизни, не ее отражение, а именно часть этой действительности, в которой и автор, и адресат (кем бы он ни был) — участники, носители культурного сознания.

Однако повествовательная структура письма характеризуется предельной субъективностью позиции автора; прямым авторским обращением к адресату, побуждением адресата к диалогу, неотложным активным действиям; опосредованной реакцией на некие события, факты, литературу (интертекстуальность в самом широком смысле); образным, т. е. художественным отражением действительности; употреблением личных (подлинных) имен; особым языком, стилем изложения [Местергази 2007: 352; Тертычный 2000: 103]. По замечанию В. Б. Шкловского, письмо «ограничивает пишущего уже тем, что он точно представляет себе адресата и его восприятие» [Шкловский 1974: 152].

Действительно, жанр письма характеризуется набором индивидуальных содержательных (информативная и коммуникативная функции; материал, соотносимый с личностью адресата) и формальных (эпистолярный этикет: дата, обращение к адресату в начале и конце письма и т. д.) показателей. Как писал Ю. М. Лотман, «представляется совершенно естественным, что адресант и адресат обладают полностью идентичной кодовой природой», наличие кода определяет такие специфические черты письма, как «недоговоренность, фрагментарность, намеки» [Лотман 1978: 13].

Именно этот код, т. е. ориентация письма на конкретного чита-

теля дает возможность утверждать, что письмо, имеющее определенную структуру, особый стиль, установленную коммуникативную направленность, функционирует как литературное явление в соответствии со своими жанровыми особенностями и уровнем художественной правды, опирающейся прежде всего на достоверность факта. В этом случае письмо становится не только носителем смысла, но и предметом вымысла, обретает эстетическое значение.

И здесь вновь хочется обратиться к размышлениям В. В. Розанова, который писал: «Вот посмертно печатаются письма, написанные к приятелям и полуприятелям, к друзьям, к врагам, к родным; написанные впопыхах, среди дела, и о которых большею частью автор через полчаса забывает. И в них его личность вдруг встает вся, и притом „как есть“. Сочинения автора — это то, чем он хотел казаться. Письма его — то, что он есть. В „сочинениях“ он всегда играет роль. Ну, искренно, ну, гениально. Но только в письмах он — без роли; смиренный актер, без грима и костюма, который ест свой скромный ужин. Взглянуть на такого, послушать такого — тоже интересно». «По интересу или безынтересности частных писем, — далее убеждает В. В. Розанов, — мы, собственно, и можем только после смерти без ошибок оценить, прошел ли в литературу настоящий писатель или лишь ложное его подобие» [Розанов 1995: 431].

3. Анализ жанровой модели письма

Жанр письма, какие бы формальные и содержательные показатели его ни отличали от других первичных жанров, принадлежит литературе, является неотъемлемой частью литературы. Докажем это на примере историко-функционального подхода к одному из писем писателя И. Д. Сургучева.

«В редакцию газеты «Биржевые ведомости»
13 ноября 1912 года, Санкт-Петербург

Милостивый государь, господин редактор!

В вашей уважаемой газете напечатано письмо г<осподина> Сологуба, в котором он, очевидно, к моему сведению, сообщает, что символизм и мистицизм принято разграничивать. Но в пере-

даче вашей газетой моих слов, как и следовало бы, слово „мистика“ было взято в кавычки, — и для всякого, имеющего очи, было ясно, что я говорил не о мистике, а о „мистике“. А мистику и «мистику» тоже, если не ошибаюсь, принято разграничивать. Посему разъяснение г<осподина> Сологуба почитаю ко мне не относящимся.

Что касается волос мистики, то должен сознаться, что и я, подобно г<осподину> Сологубу, их не видывал; но как в быту притягивали за волосы „мистику“ — это я видел, и не так давно. Очевидно, на „мистику“ в это время надевали парик.

Примите и проч.

И. Сургучев» [Сургучев 1912: 8].

Письмо И. Д. Сургучева имеет ряд этикетных формальных показателей: указание адресата, дата написания, подпись в конце письма. Однако обращено оно, и это уже содержательный показатель, не столько к редактору газеты, сколько к лицу, упоминаемому в письме, а именно к писателю Ф. К. Сологубу, поскольку было ответом на его письмо в той же газете от 11 ноября [Сологуб 1912: 7], т. е. и редактор, и сама газета являются опосредованным адресатом.

Прием открытого письма, письма в прессу — это уже не частная переписка между людьми. Публикация письма делает его достоянием массовой аудитории, а не одного лица или группы лиц. Прибегая к подобной форме коммуникации со своим, как становится известным из содержания, оппонентом, И. Д. Сургучев приспособил форму личной переписки для нужд литературы, литературного процесса, литературных обстоятельств, в которых он, как молодой, начинающий писательскую карьеру автор, оказался осенью 1912 г.

Следует заметить, что никакие личные обстоятельства или мнения не были бы замечены редакцией газеты, если бы в письме И. Д. Сургучева не затрагивались интересы широкой аудитории. Обстоятельства, которые могут привести к общественному резонансу или уже вызвали его, стали необходимым условием его открытой публикации.

Газетные публикации в жанре письма называют эпистолярной

журналистикой. В прессе издавна было принято помещать под рубрикой «Письма читателей» разного рода материалы, поступавшие в редакцию по почте. Этого требовал диалог периодического издания с читателями. Позже жанр открытого письма стал функционировать и как отдельный журналистский жанр и как редакционный прием: психологическая установка, что письмо — это то, что человек думает на самом деле, закрепившаяся в сознании людей в течение многих веков, не могла не учитываться журналистами.

И. Д. Сургучев использовал этот фактор, прибегая к такой разновидности эпистолярного жанра как «открытое письмо» в газету. В письме четко выделен и назван круг адресатов. И это не только писатель Ф. К. Сологуб, почитатели его поэтического и писательского таланта, но и представители и сторонники такого направления в искусстве и литературе начала XX в., как символизм. Тон письма поучительный, и даже оскорбительный. *«Я говорил не о мистике, а о „мистике“»*, — пишет И. Д. Сургучев. *«Как в быту притягивали за волосы „мистику“ — это я видел, и не так давно»*, — намекает он на постановки пьес писателей-символистов в театре. И. Д. Сургучев рассчитывал, что газета использует его письмо, надеясь на незамедлительное вмешательство его оппонентов в дискуссию по «вопиющему» для искусства и литературы тех лет вопросу о соотношении мистического и символического в художественном произведении, ибо такая публичная дискуссия как раз и могла обернуться решением обсуждаемой в обществе актуальной проблемы.

Публикацией письма И. Д. Сургучев достаточно полно использовал возможности жанра «открытого письма». Через газету он бросил публичный вызов своему оппоненту, приглашение на открытую «арену», где на виду у всех он продемонстрирует не только свой талант и профессиональные качества, но и личное мужество, интеллект, нравственную стойкость. Безусловно, дуэль, пусть и интеллектуальная, требовала следования определенным правилам, и И. Д. Сургучев эти правила не только соблюдает, но и намекает своему «противнику» на законы общественной дискуссии. Об этом свидетельствует уважительная манера подачи информации, опосредованное, через редактора как секунданта обращение к оппоненту, использование оборота сравнения с оп-

понентом (*«подобно г. Сологубу»*) и извинительной конструкции (*«Посему разъяснение г. Сологуба почитаю ко мне не относящимся»*).

Расчет был верен. Мало кому, особенно в среде творческой, понравился бы такой вызов. В результате между автором письма и его реальным адресатом возник конфликт, который был четко уловлен аудиторией, верно понят редакцией газеты. Письмо было опубликовано, конфликт И. Д. Сургучев — Ф. К. Сологуб, разумеется, привлек читателей, которых редакция «Биржевых ведомостей» побуждала следить за каждым номером газеты, держала в состоянии напряженного ожидания, что может появиться ответ на это письмо. И ожидания публики были вознаграждены.

Дискуссия, спровоцированная данным письмом, переросла в очередное открытое противостояние двух противоборствовавших литературных направлений — реализма и символизма. На страницах не только «Биржевых ведомостей», но и других петербургских и московских изданий в течение нескольких месяцев публиковались письма, статьи, интервью как в поддержку позиции И. Д. Сургучева, так и Ф. К. Сологуба, печатались отчеты о публичных дискуссиях и диспутах, которые проходили не только в писательской, но и в артистической, студенческой среде. Не обошла вниманием этот конфликт и провинциальная пресса тех лет.

Позицию символистов в этом нашумевшем эстетическом споре конца 1912 г. отстаивали и защищали литературный критик Д. В. Философов, лидер символистов Д. С. Мережковский и поэтесса З. Н. Гиппиус. Им противостояли сторонники реализма, классической литературной традиции, среди которых историк литературы Ф. Д. Батюшков, философ и публицист А. Басаргин (А. И. Введенский), литературный критик А. А. Измайлов. В полемике в разных формах участвовали члены литературно-театрального комитета при императорских театрах: драматург и театральный критик М. И. Чайковский, историк литературы и театровед П. О. Морозов, академик Петербургской академии наук Н. А. Котляревский, профессор-театровед И. И. Иванов, режиссер и драматург А. И. Южин-Сумбатов, историк литературы, профессор А. И. Кирпичников и др.

В 1913 г. литературно-критическая полемика переросла в противостояние театральной критики, особенно, когда стало известно о том, что пьеса И. Д. Сургучева «Торговый дом» прошла цензурные процедуры и утверждена литературно-театральным комитетом к постановке в Императорских театрах (сезон 1913–1914 гг.) [Фокин 2020: 40–41]. По одну сторону «баррикад» сплотились приверженцы русского классического театрального искусства, артисты и сторонники Императорских театров (М. Г. Савина, В. Н. Давыдов), а по другую — модернисты и театральные экспериментаторы (Е. П. Карпов, Ю. Э. Озаровский, Ю. Слонимская[1], М. Ф. Гнесин), возглавляемые В. Э. Мейерхольдом. В центре внимания оказались уже пьесы Ф. К. Сологуба («Заложники жизни») и И. Д. Сургучева («Торговый дом»). Так, 27 ноября 1913 г. в зале Калашниковской биржи под председательством известного критика и фольклориста Е. В. Аничкова состоялся диспут о современном театре, точнее, о современном репертуаре российских театров. В своем вступительном слове он сетовал на упадок современного бытового репертуара, приводя в пример «Торговый дом» И. Д. Сургучева, и требовал ставить пьесы А. А. Блока, А. М. Ремизова и других новаторов-драматургов, в которых ему виделось спасение русского театра [Волков 1929: 325]. В жарких диспутах порой звучали оскорбительные призывы, которые приписывались В. Э. Мейерхольду, «бросать гнилыми яблоками в артистов, играющих такие пьесы, как „Торговый дом“», что вынудило режиссера-новатора, в конце концов, и Ф. К. Сологуба, предварительно договорившись, о чем свидетельствует их переписка, публично извиняться перед театральной публикой и артистами Александринского императорского театра [Мейерхольд 1913: 3].

4. Заключение

Исследовательские материалы о письмах в прессу рубежа XIX–XX вв. свидетельствуют о том, что они изучались в основном как средство участия читателей в общественных дискуссиях. Такие письма явно обойдены вниманием исследователей жанра, хотя крупицы «документальной» прозы, безусловно, должны считаться отдельным жанром. Нет сомнений в том, что письма, подобные

[1] Псевдоним Юлии Леонидовны Сазоновой.

анализируемому письму И. Д. Сургучева, написаны специально для прессы и представляют собой особый жанр или тип текста, контрастирующий по внутри- и экстралингвистическим признакам с другими жанрами или типами текста. В нем присутствуют черты диалога, предназначенного для передачи другим людям через редактора газеты, личного мнения по вопросам, о которых либо сообщалось ранее в газете, либо упоминалось другими писателями. Оно раскрывает свой семантический потенциал через репертуар прагматических, структурных и стилистических компонентов.

Следовательно, данное письмо может быть охарактеризовано как отдельный жанр с точки зрения структуры, функции, отношений между писателем и получателем, специфического содержания и языковых средств, все из которых смешиваются и переплетаются друг с другом, составляя сферу этой формы коммуникации.

С одной стороны, жанровые показатели письма соответствуют тем, что характерны для других эпистолярных текстов и отвечают эпистолярному этикету. В частности это так называемое «эпистолярное намерение» автора передать в письменной форме некую информацию или некие представления другому человеку, который удален во времени и пространстве, с надеждой или ожиданием ответа, а также риторические конвенции, сочетающиеся с авторскими стилистическими особенностями И. Д. Сургучева, его специфическими и характерными словоупотреблениями, синтаксическими конструкциями.

С другой — важным жанровым сигналом данного письма является его побудительная сила. Сам факт его публичной открытости обозначает собственное бытие этого письма как через пропозициональное содержание, так и через тот факт, что оно обеспечивает коммуникацию, которая в противном случае была бы невозможна из-за отсутствия иной связи (буквально или фигурально) между автором и адресатом. Фактически акт составления и размещения письма в газете заранее сигнализирует о намерении автора поделиться своим мнением, а редакция издания, получив его, знает, зачем оно было написано и отправлено в газету. Целенаправленное намерение, заключенное в письме, позволяет отнести его к функциональным текстам.

И третье. Существенной отличительной чертой данного письма является его диалогичность. Автор в какой-то степени настаивает им на определенной форме обмена мнениями — форме открытого письма, открытого для публики диалога. В этом случае письмо становится «документом жизни», который позволяет понять отношения между автором и его адресатом, позволяет понять историческую эпоху, в которую оно было написано. Оно не прочитывается вне координат и контекста эпохи, вне контекста и хронологии биографии автора, вне литературного процесса 1910-х гг. и предстает, таким образом, литературным фактом, значимой частью творчества писателя и истории литературы.

Вписать это письмо в исторический контекст, в биографию автора и его современников, в историю литературы, учитывая все факты, как предшествовавшие его появлению, так и последовавшие за ним, осмысление и интерпретация этих фактов — задача дальнейших исследований.

Источники

Мейерхольд 1913 — *Мейерхольд В.* Инцидент исчерпан // Петербургская газета. С.-Пб. 1913. № 344. 15 дек. С. 3.

Сологуб 1912 — *Сологуб Ф.* Письмо редактору «Биржевых ведомостей» // Биржевые ведомости. С.-Пб. 1912. № 13243. 11 нояб. С. 7.

Сургучев 1912 — *Сургучев И.* Письмо в редакцию газеты «Биржевые ведомости» // Биржевые ведомости. С.-Пб. 1912. № 13248. 14 нояб. С. 8.

Литература

Аверинцев 1996 — *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.

Волков 1929 — *Волков Н.* Мейерхольд: в 2-х тт. Т. 2: 1908–1917. М.: ACADEMIA, 1929. 493 с.

Лотман 1978 — *Лотман Ю. М.* Феномен культуры // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 463. (Труды по знаковым системам. 10). Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1978. 145 с.

Местергази 2007 — *Местергази Е. Г.* Специфика функционирования эпистолярного жанра // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9: Язык и литература. 2007. Вып. 3. Ч. II. С. 351–357.

Розанов 1995 — *Розанов В. В.* Собрание сочинений. О писательстве и писателях / под общ. ред. А. Н. Николюкина. М.: Республика, 1995.

734 с.

Тертычный 2000 — *Тертычный А. А.* Жанры периодической печати: учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. 158 с.

Фокин 2020 — *Фокин А. А.* Театр Ильи Сургучева в истории русского зарубежного театра // KANT: Social science & Humanities. 2020. № 1 (3). С. 40–51.

Хализев 2002 — *Хализев Е. В.* Теория литературы: учебник. М.: Высш. шк., 2002. 437 с.

Чернец 1992 — *Чернец Л. В.* Функционирование литературных произведений как теоретическая проблема: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. М., 1992. 33 с.

Шкловский 1974 — *Шкловский В. Б.* Собрание сочинений: в 3 тт. Т. 3. М.: Худож. лит., 1974. 814 с.

Эсалнек 1985 — *Эсалнек А. Я.* Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М.: МГУ, 1985. 183 с.

УДК / UDC 82-2

Вещный мир в драматургической рецепции В. С. Розова

Анастасия Дмитриевна Алексенко[1]

[1] Северо-Кавказский федеральный университет (д. 1, корп. 20, ул. Пушкина, 355009 Ставрополь, Российская Федерация)
кандидат филологических наук, доцент
0000-0001-8565-7834. E-mail: aleksenkoanastasia[at]yandex.ru

© КалмНЦ РАН, 2024
© Алексенко А. Д., 2024

Аннотация. Драматургия советского периода достаточно изучена как с точки зрения специфики художественной системы, так и в аспекте ее идейного-тематического наполнения. Творчество В. С. Розова, обновившего традиционный жанр русской реалистической психологической драмы, отражает основные проблемы современной автору эпохи и ее человека, находящегося в диалектическом процессе поиска собственных моральных принципов и индивидуальной «правды». В повседневности обнаруживаются драматизм и поэзия, а быт человеческого существования понимается как неотъемлемая составляющая его бытия. Быт в розовской драматургии не самоцель, а та почва, на которой вырастает поэзия жизни, он обретает предметно-вещные контуры, становится камертоном или испытанием для всех действующих лиц — выбирающих комфорт мещанской жизни или решительно восстающих против стяжательства и нагромождения вещей. В пьесах «В добрый час!», «В поисках радости», «Гнездо глухаря» герои, вступая в конфликт с общественным сознанием, стремятся отгородиться от бытового благополучия и засилья «вещизма». *Цель* настоящей статьи — изучить формы и содержание неприятия вещного мира в драматургической рецепции В. С. Розова. *Результаты.* Вещизм как засилье материальных благ, мещанство в измельчавшем мире органически не принимается молодыми героями Розова, отторгающими их всем своим естеством, натурой, сознанием.

Ключевые слова: советская драматургия, психологическая драма, описательная ремарка, вещный мир, сценическое пространство, семиотика вещи, В. С. Розов
Для цитирования: Алексенко А. Д. Вещный мир в драматургической рецепции В. С. Розова // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 148–161. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-148-161

The Material World in the Dramatic Reception of V. S. Rozov

Anastasia D. Aleksenko[1]

[1] North-Caucasus Federal University (1, block 20, Pushkin St., 355009 Stavropol, Russian Federation)
Cand. Sc. (Philology), Associate Professor
0000-0001-8565-7834. E-mail: aleksenkoanastasia[at]yandex.ru

© KalmSC RAS, 2024
© Aleksenko A. D., 2024

Abstract. The dramaturgy of the Soviet period has been sufficiently studied both from the point of view of the specifics of the artistic system and in terms of its ideological and thematic content. The work of V. S. Rozov, who updated the traditional genre of Russian realistic psychological drama, reflects the main problems of the contemporary era of the author and his person, who is in the dialectical process of searching for his own moral principles and individual "truth." Drama and poetry are discovered in everyday life, and the everyday life of human existence is understood as an integral component of its existence. Everyday life in Rozov's drama is not an end in itself, but the soil on which the poetry of life grows; it acquires objective and material contours, becomes a tuning fork or a test for all the characters — those who choose the comfort of bourgeois life or who resolutely rebel against acquisitiveness and the accumulation of things. In the plays "Good Hour!", "In Search of Joy", "The Wood Grouse's Nest", the characters, coming into conflict with public consciousness, strive to isolate themselves from everyday well-being and the dominance of "materialism". The *purpose* of this article is

to study the forms and content of rejection of the material world in the dramatic reception of V. S. Rozov. *Results.* Materialism as the dominance of material goods, philistinism in a crushing world is not organically accepted by Rozov's young heroes, who reject them with all their nature and consciousness.
Keywords: Soviet dramaturgy, psychological drama, descriptive stage directions, material world, stage space, semiotics of things, V. S. Rozov
For citation: Aleksenko A. D. The Material World in the Dramatic Reception of V. S. Rozov. *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS.* 2024; 1: 148–161. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-148-161

1. Введение

Литературный процесс послевоенного десятилетия развивался в сложном и идеологически неоднородном историко-культурном пространстве. Художественную систему этого времени характеризует возвращение к реализму; постепенный уход от канона социалистического реализма. В то же время литература стремится к осмыслению актуальных проблем жизни советской эпохи, формируется, по образу М. М. Бахтина, «ценностный центр» — комплекс главных тем периода середины 1950–1960-х гг. В русле традиции реалистического психологизма внимание авторов обращается к судьбе личности, не слиянной с общим коллективным «мы», ее духовному миру, устремлениям, переживаниям и внутренней эволюции в условиях ежедневно совершаемого этического выбора. В драматургии этот этический выбор совершается, казалось бы, в традиционном сценическом пространстве, обозначаемом сценическими ремарками.

Конфликтная ситуация драматургии 1950–1960-х гг. складывается в форме неразрешимого противостояния старого мещанского мира, воплощенного в вещных и (или) бытовых деталях и новой личности, не приемлющей накопительства и стремления к материализованному благополучию. И чем крепче в новой жизни пытается удержаться «вещизм» как форма выражения обывательской психологии, тем острее оказывается его столкновение с нравственными принципами молодых людей, желающих разрушить конформистскую формулу «жить как все» и отвергнуть стремление к накопительству. Предметный мир, в котором развивается конфликт,

становится средством характеристики среды, ситуации и героев. Драматурги намеренно подчеркивают развоплощающее человеческую душу влияние вещного мира, поэтому в пьесах В. С. Розова многие предметы преодолевают свою вещность, превращаются в ***знак*** вещи и, в соответствии с концепцией В. Н. Топорова, «становятся элементом уже совсем иного пространства — не материально-вещественного, но идеально-духовного» [Топоров 1993: 70].

2. Методология исследования

В отечественном литературоведении сложилась достаточная исследовательская практика, посвященная изучению советской драматургии 1950–1960-х гг. (В. С. Розов, А. Н. Арбузов, Л. Г. Зорин, Н. Ф. Погодин и др.). А. Н. Анастасьев [Анастасьев 1966], А. О. Богуславский, В. А. Диев [Богуславский, Диев 1968], В. С. Фролов [Фролов 1979], Д. Садыкова-Грачева [Садыкова-Грачева 1976], Б. С. Бугров [Бугров 1987], О. В. Журчева [Журчева 1987; Журчева 1993; Журчева 2001; Журчева 2016], М. И. Громова [Громова 1999], П. А. Руднев [Руднев 2018] внесли значительный вклад в разработку общетеоретических вопросов, проблемы героя, жанровой идентификации, идейно-тематического содержания пьес указанного периода. Исследователи выявляют традиционные элементы реализма, указывают на непременную функцию среды, воспитывающей героя, однако научные работы, посвященные рецепции вещного мира как части этой среды в драматургии 1950–1960-х гг., в современном литературоведении отсутствуют, что определяет необходимость целенаправленного выявления константной составляющей предметного мира в пьесах.

3. Материалы исследования

Выбор в качестве материала исследования драматургии Виктора Сергеевича Розова (1913–2004) определен рядом причин. В творчестве автора сформировался мировоззренческий конфликт, отражающий актуальные морально-нравственные искания послевоенного времени, утвердился особый лиризм «как повышенная субъективность драматургического дискурса» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 141], отразивший острый интерес к активно действующему в жизни герою. Это новый тип молодого человека,

«розовский мальчик» с особым романтическим мироощущением, которое восстает против мещанства быта и духа, бунтует против всего, что мешает воплощению его идеалов. Разрушающая идеалистическую концепцию «розовских мальчиков» среда создается драматургом не только в ремарочном тексте, но и становится предметом обсуждения действующих лиц, присутствует в репликах, являет пространство овеществленного мира.

Герои пьес В. С. Розова погружены в реальную советскую повседневность, в «живую, неотразимую современность» (Н. Ф. Погодин). Подробности в описании быта, и в особенности вещного мира, его выраженная сенсуальность — характерная черта художественного метода В. С. Розова, создающая эффект «стереоскопичности» действия, что обусловило наше обращение к произведениям драматурга. Объектом исследования выступили ранние комедии «В добрый час!» (1954) и «В поисках радости» (1956), поздняя пьеса «Гнездо глухаря» (1978), определяемая самим автором как «семейные сцены».

4. Результаты и дискуссия

Ярким творческим дебютом В. С. Розова явилась комедия «В добрый час!». Движение действия запускается приездом племянника профессора Аверина, 18-летнего абитуриента Алексея, для поступления в столичный институт. Оппозиция двух миров — московской и провинциальной молодежи моделирует расстановку действующих лиц комедии. Пристальное внимание драматурга приковано к внутренней эволюции, происходящей в душе молодых людей, поэтому коллизия комедии не сводится к простому разрешению дилеммы ребят поступить / не поступить в институт. Главный нравственный выбор героев — как жить самостоятельно, честно, открыто и искренно — это путь их взросления, непримиримой борьбы с миром мещанской морали и приспособленчества.

Образ успешной московской жизни представлен вещественно. Интерьер, в котором развивается первое действие комедии, являет собой квартиру академика Аверина, вся ее обстановка свидетельствует о житейской устроенности и крепком благополучии: «Столовая-гостиная в квартире Авериных. Это квартира в новом доме. Обставлена добротной мебелью, большей частью новой, но есть и старинные вещи, например, большие часы, стоящие слева, у сте-

ны. Рояль. Люстра. Просторно, чисто. Есть балкон» [Розов 1954]. В деталях быта особое внимание сфокусировано на эклектике современного и традиционного, что указывает на образ хозяина — успешного человека, который, с одной стороны, стремится к благам нынешней жизни, а с другой стороны, осознает себя причастным к укоренившимся традициям отечественной интеллигенции. В новую квартиру — воплощенный социалистический рай — «вживаются» старинные, вероятно, антикварные и значимые вещи. Вместе с тем в смешении прошлого и настоящего прочитывается некоторая оксюморонность. Драматург намеренно снижает, обытовляет жизнь семьи Авериных: в квартире «просторно, чисто», но эта словесная декорация, подчеркивающая ощущение свободы, обрывается грубо-материальной констатацией «есть балкон», фиксирующей сам факт наличия балкона, понимаемый как маркер обеспеченности.

Особенное внимание в интерьере обращено на отдельные предметы: «большие часы», «ракушка», «рояль», и каждая из этих вещных реалий становится участником действия, «активной декорацией» в наиболее напряженных сценах. Не только ремарки фиксируют сценическое пространство, но и реплики персонажей. Особые эксплицитные характеристики перечисленные предметы получают, в первую очередь, в словах Андрея Аверина, что еще раз указывает на глубокую сосредоточенность новой «семейно-психологической», бытовой драмы на внутреннем мире человека. О старинных, конечно, очень дорогих часах Андрей говорит с выраженным пренебрежением: «…они сейчас восемь раз отбахали. Я по ночам каждый раз вздрагиваю... В детстве мы у каких-то родственников в Сибири жили, в войну. Ничего не помню, только бревенчатые стены и ходики... Мягко тикали... Что-то от них приятное на душе осталось... А у нас? (Махнул рукой.)» [Розов 1954]. Сравнение страшных, громогласных часов в родительском доме и мягких, тихих «ходиков» обнажает душевную смятенность героя, подводя к неминуемому, почти риторическому вопросу: почему в зажиточной, богато устроенной квартире Авериных сын переживает такой острый кризис? В чем причина, которая привела 17-летнего подростка к внутреннему надрыву, болезненно-невротическому возбуждению?

В последнем действии, когда Андрей Аверин уже пришел к важной диалектической точке в собственных исканиях, возмужал и обрел силу самостоятельно принимать решения, не зависящие от воли родителей, вновь возникает образ «ходиков». Решив ехать в Сибирь к брату Алексею за «настоящим делом», Андрей как бы случайно спрашивает брата: «Я поработать хочу... Там ходики у вас висят?» [Розов 1954]. Замыкается круг взволнованных исканий героя, ведомого внутренним «тиканием» маленьких часов, которые с детства стали его нравственным ориентиром, направленным против стяжательства обывательской среды. Часики, висящие в далекой Сибири, из бесстрастно зафиксированной драматургом детали сценического пространства вырастают до символа прочности мироустройства.

Как отмечали современники, приветствовавшие выход пьес драматурга, все вещи в комедии воссоздают «неотразимую жизненную правду» (Н. Ф. Погодин). Предметы воплощают психологию старого мира: обволакивающее благополучное мещанство, протекцию, парадность и рисовку. Знаком такой искусственной жизни является неоднократно упоминаемая нелепая «большая пепельница-раковина», особенно неуместная оттого, что в доме Авериных никто не курит. Андрей, описывая пепельницу, восклицает: «Во какую каракатицу купила!» [Розов 1954]. Эта раковина становится причиной частых столкновений, происходящих между Андреем и его матерью Анастасией Ефремовной, для которой вычурная ракушка-пепельница — материализованный знак счастья, показатель достигнутого благополучия, несмотря на то, что эта вещь в интерьере новой квартиры неуместна и странна. Анастасии Ефремовне сложно создать настоящий «лоск» в своем доме, все в нем получается фальшиво и неуютно, и оба ее сына, переживающие собственный кризис, все время отмечают эту парадоксальную — при внешнем благосостоянии — неустроенность и ощущение гнетущей тоски: «Да, с виду у нас чистота, уют... Мать старается. <...> Иногда мне хочется пройтись по нашим чистым комнатам и наплевать во все углы...», «Вы обратили внимание, Маша, какая у нас в доме тоска?» [Розов 1954].

Анастасия Ефремовна по понятным причинам хочет сыну «устроенной» судьбы. Мечты о благополучном будущем Андрея

обретают в ее сознании вполне отчетливые, тоже предметно-вещные контуры: говоря о сыне академика Вадиме Розвалове, Анастасия Ефремовна определяет «программу» успешного человека: «У него будет квартира, большая зарплата…» [Розов 1954]. «Квартира» в этой мимолетно брошенной реплике обретает символический смысл, олицетворяя надежды человека эпохи послевоенного дефицита.

Таким образом, в комедии В. С. Розова «В добрый час!» быт выступает не просто как жизненный фон семьи Авериных, он понимается как «действенное орудие испытания молодых героев на нравственную прочность, он дает возможность строго и нелицеприятно судить об уровне их моральных критериев» [Бугров 1987: 85].

Вещный мир как часть эстетический системы В. С. Розова претерпевает художественную эволюцию и обретает дополнительные смыслы в последующих пьесах. Комедия «В поисках радости» продолжает сквозную в творчестве В. С. Розова тему борьбы с «вещизмом», с мещанским бытом, опустошающим внутренний мир человека. Мебель, купленная в дом Савиных женой старшего сына «мещаночкой» Леночкой, вырастает до многогранной метафоры «духовной неподвижности, заскорузлых представлений, ханжеских жизненных принципов» [Бугров 1987: 95].

Первое действие комедии «В поисках радости» открывается ремаркой: «в старом доме, где-то в отдаленном от центра переулке» [Розов 1956]. Квартира имеет «странный вид» [Розов 1956], она заставлена разными предметами, укрытыми «материей, газетами, всевозможным тряпьем» [Розов 1956]. Количественное нагнетание вещных образов создает, по терминологии Р. Барта, «эффект реальности». В полумраке комнаты отчетливо выделяется одна вещь, которая при первом приближении сливается с остальным интерьером, но по мере нарастания драматического конфликта именно она получит разрешительную функцию, станет орудием «активности действующего лица» [Костелянец 2007: 35]. Это сабля, висящая над портретом «молодого мужчины», о судьбе которого пока ничего не известно.

Все предметы, которые драматург эмблематично выделяет в комедии, можно отнести к двум условно-психологическим ми-

рам — миру мещаночки Леночки и миру «розовских мальчиков». Любая вещь, принадлежащая героям противоположных сторон, содержит в себе имманентные смыслы комедии — она и есть «радость», к поиску которой все стремятся. П. А. Руднев отмечает особенность конфликта комедии: «В этой пьесе, пожалуй, все ищут свою радость» [Руднев 2018: 11]. Для Леночки, фарцовщицы Таисии Николаевны, алчного самодура Лапшина это радость накопления и потребительства. Вещи мещанского мира трудно «достаются» Леночкой в очередях таких же материально озабоченных людей. Приобретенная мебель, которая ждет своего часа для переезда в новую квартиру, является «активной декорацией»: об нее спотыкаются все члены семьи, ее ревностно отстаивает Леночка, разные вещи заполняют всю площадь квартиры. Дорогие предметы выдавливают людей, но эти новые люди, только начавшие жить, хотят простоты и свободы, бурного человеческого общения, а не обытовления своей жизни. Бесконечно приобретаемые Леночкой вещи стесняют, «рубят» площадь просторной квартиры, создают ощущение метафизической духоты. Главный предмет интерьера, особая гордость молодой хозяйки — заграничный сервант — становится полноценным героем комедии. Неслучайно его характеристики имеют выраженное антропоморфное начало — Леночка употребляет номинативы, абсурдные по отношению к мебели: «Красавец!», «Красавчик ты мой!», «Прелесть ты моя!» [Розов 1956].

В трансформации роли вещей выявляется значительный парадокс: высокая стоимость предметов не определяет их ценность в глазах окружающих. Савины прекрасно понимают, какова цена этой мебели и как трудно было ее достать в очередях, но никто из них не испытывает трепетного восхищения, подобного Леночкиному. Более того, именно чешский сервант становится материализованным воплощением ненавистной Олегу Савину мещанской жизни: «Занимались бы, понимаешь, люди делом, а то женятся, ругаются, пузатые буфеты покупают — разве это жизнь?!» [Розов 1956].

Положительный герой нового времени — Олег Савин — так же охарактеризован теми личными предметами, которые составляют его «радость». Самыми важными для него являются перочинный нож и карманный фонарик, подаренные старшим братом, аквариум

с рыбками и отцовская сабля, в которой Павел Руднев видит «нравственный камертон» [Руднев 2018: 16] Олега, желающего прожить истинно героическую судьбу, и проживающего ее.

В. С. Розов намеренно организует кульминационные сцены комедии как факт потери / обретения своих главных вещей героями. Олег случайно проливает чернила на полированный стол Леночки. Далее развитие конфликтной ситуации движется по «восходящей» линии (Г. Фрейтаг) к неизбежной катастрофе: Леночка выбрасывает в окно аквариум с любимыми рыбками Олега. Разрешающее конфликт событие комедии — рубка дорогой мебели Олегом, в порыве обиды и юношеской горячности схватившего отцовскую саблю. Точка предельного напряжения — аффективный крик героя («Они же живые! … Ты моих рыб!.. Ты!!! Из-за этого барахла!..» [Розов 1956]) определяет развязку действия. Доведенный до отчаяния засильем обывательского быта в семье своего старшего брата, алчностью и глупостью его молодой жены, Олег рубит не дорогую мебель, а метафорически ведет «неравный бой» с куда более грозными врагами: «вещизмом», меркантильностью жизни, мещанской психологией. Трофейная шашка выступает символическим своеобразным «проводником» героического голоса отца, всегда звучащего в душе Олега, жаждущего жить подвигом и не приемлющего мертвечины вещей и сытого комфорта.

В финале каждый из героев комедии приближается к обретению своей «радости». Леночка с мужем переезжают жить отдельно, забирая дорогие вещи. Олег взрослеет, обретает прочные нравственные ориентиры. Первое действие комедии открывалось взглядом на общий интерьер московской квартиры, но в финале драматург по-другому расставляет важные идейные акценты. Последняя картина комедии — темная тихая комната, в которой «только лунный луч падает на аквариум, освещая уснувших рыб» [Розов 1956]. Из мелких бытовых деталей в финале вырисовывается лиризм текста, торжество радостной жизни: образ мирно уснувших рыбок указывает на победу моральной чистоты, нравственности, честности в борьбе с мещанством и стяжательством.

Необходимо отметить еще одну деталь в финале. Павел Руднев обратил внимание на трогательный детский стульчик, вносимый соседом Савиных дядей Васей. Сакральный архетипический мир

Дома обновился после отъезда Леночки, место зеркальных шкафов и пузатых буфетов занял крохотный стульчик. Произошло символичное возвращение к чистому, неиспорченному меркантильностью мира началу, и этот «мотив возврата в детское, идеалистическое состояние сознания как прикосновение к чистоте, к первоисточнику у Розова приобретает, пожалуй, религиозное, почти христианское значение» [Руднев 2018: 17].

В поздних пьесах В.С. Розова, в частности в пьесе «Гнездо глухаря», написанной в 1979 г., вещные реалии обретают более глубокий, но в то же время более экзистенциальный философский смысл.

Афиша, открывающая первое действие, соотносится с художественной практикой В. С. Розова: «Гнездо глухаря» начинается описанием большой квартиры Судаковых, «обставленной добротной мебелью» [Розов 1979]. Богато мебелированные комнаты свидетельствуют о значительных карьерных успехах чиновника из сферы внешней торговли Степана Алексеевича Судакова. В отличие от ранних пьес внимание драматурга сосредоточено не на предметах мебели — теперь они выполняют традиционную роль описания места действия, а на отдельных вещицах, получающих символическое значение: «На книжных полках и шкафу всевозможные фигурки, маски черного дерева, перья каких-то неведомых птиц, яйцо страуса, огромный кокосовый орех, засушенная человеческая голова малых размеров, <…> и целый ряд древнерусских икон» [Розов 1979]. Значение и содержание этих предметов раскрывается уже в первых репликах сына Судакова — 16-летнего Прова. Его высказывание содержит важную идеологическую антитезу: «Сувениры. Отец из разных стран всякую всячину привозит. А иконы — собирал. Говорит, лет десять назад на них поветрие было» [Розов 1979]. Другими словами, вещи в квартире Судакова можно разделить на два этических ряда: «этнографическую коллекцию» и знаки истинной веры, в эпоху партийного атеизма возвращенные древним иконам, несмотря на страстное желание Судакова видеть в них исключительно художественное, бездуховное содержание.

Кульминационные сцены каждого из двух действий, как и в ранней розовской драматургии, разворачиваются в поле вещных реалий. Дочь Судакова, Искра, уставшая от жизни, наполненной

фальшью и обманом собственного мужа, измученная вынужденными абортами, падает на колени и творит молитву перед иконами, абсурдно и жутко соседствующими с каннибальскими масками и сушеной головой. Искра не знает ни слов, ни чина молитвы, но при этом она безотчетно совершает восхождение к духовным истокам и императивно возвращает иконе ее сакральное значение. Первое действие завершается пародирующей молитвой сына Прова, обращающегося к ликам с кощунственной просьбой: «Господи, сделай так, чтобы Егор сдох!» [Розов 1979]. Смешение народно-обрядовой стихии и священного действа в этом эпизоде по-новому подсвечивает значение древних образов: каждый герой ищет у икон разрешения онтологических коллизий, что означает возврат к исходной трансцендентной точке личности.

В описании интерьера второго действия внимание драматурга сосредоточено на существенной детали: «Та же декорация, только убраны все иконы, на их месте висят черные африканские маски из дерева» [Розов 1979]. Автор, во-первых, ретроспективно обозначает уже случившуюся семейную драму, а во-вторых, указывает на окончательное разрушение сакрального пространства Дома и содержащихся в нем ценностных и этических констант. В финале пьесы на отработанную годами «церемонию» знакомства с Судаковым приходят два африканца, «очень рослые и респектабельные» [Розов 1979], и Судаков, уже осознавший крах своей власти в семье и на службе, вновь повторяет заезженные идеологемы о благополучии и счастье, но теперь его душат слезы, поскольку он, как отмечает Павел Руднев, «не способен прервать ритуал, обнаружить свое глобальное неблагополучие и разоблачиться» [Руднев 2018: 17]. Внезапно образовалась драматическая пауза, гости-африканцы заметили черные маски и «стали на них молиться со своими, ритуальными жестами» [Розов 1979]. Молитвенные сцены посетителей и дочери Судакова обнаруживает композиционную и содержательную симметричность. Во-первых, мольба Искры в момент наивысшего конфликтного напряжения завершила первое действие, а языческий ритуал иностранных гостей подводит черту второго действа уже не как финального аккорда пьесы, а как апофеоза, точки наивысшего напряжения общественно-исторической ситуации эпохи. Во-вторых, вещи в обеих сценах возвращают

свой первоначальный сакральный смысл, заключенный в области трансцендентного.

Таким образом, неслучайно в обрисовке семьи Судаковых и их отношений друг с другом драматург детально воспроизводит многочисленные атрибуты бытовой среды. «Вещизм» дает возможность строго и нелицеприятно судить об уровне моральных критериев героев, выявляя вместе с тем общий тревожный показатель нравственного нездоровья общества эпохи «застоя».

5. Выводы

Анализ трех пьес В. С. Розова выявил значительность места, отводимого поэтике вещи. А. О. Богуславский и В. А. Диев отмечают, что «быт» для драматурга «не самоцель, а та почва, на которой вырастает поэзия жизни» [Богуславский, Диев 1968: 122]. В психологических пьесах быт определяет сознание героев: мотивирует протест против него или инспирирует слабость персонажей, не способных подняться над властью комфорта, олицетворяемого вещами. Через многочисленные атрибуты бытовой среды драматург раскрывает всю пестроту разнообразных общественных и личных связей, так или иначе оказывающих влияние на духовное состояние героев. Вещизм как засилье материальных благ, мещанство в измельчавшем мире органически не принимается молодыми героями В. С. Розова, отторгающими их всем своим естеством, натурой, сознанием.

Источники

Розов 1954 — *Розов В. С.* В добрый час! [электронный ресурс] // URL: https://theatre-library.ru/authors/r/rozov (дата обращения: 20.03.2024).

Розов 1956 — *Розов В. С.* В поисках радости [электронный ресурс] // URL: https://theatre-library.ru/authors/r/rozov (дата обращения: 20.03.2024).

Розов 1979 — *Розов В. С.* Гнездо глухаря [электронный ресурс] // URL: https://theatre-library.ru/authors/r/rozov (дата обращения: 20.03.2024).

Литература

Анастасьев 1966 — *Анастасьев А. Н.* Виктор Розов: Очерк творчества. М.: Сов. писатель, 1966. 247 с.

Богуславский, Диев 1968 — *Богуславский А. О., Диев В. А.* Русская советская драматургия. Основные проблемы развития 1946–1966. М.: Наука, 1968. 240 с.

Бугров 1987 — *Бугров Б. С.* Герой принимает решение. М.: Сов. писатель, 1987. 366 с.

Громова 1999 — *Громова М. И.* Русская современная драматургия: учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 1999. 158 с.

Журчева 1987 — *Журчева О. В.* Художественные особенности драматургии А. Володина // Содержательность художественных форм. Куйбышев: КГУ, 1987. С. 156–173.

Журчева 1993 — *Журчева О. В.* Притчи А. Володина // Содержательность форм в художественной литературе. Самара: Самар. ун-т, 1993. С. 147–166.

Журчева 2001 — *Журчева О. В.* Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учеб. пособие. Самара: СамГПУ, 2001. 184 с.

Журчева 2016 — *Журчева О. В.* «Антигерой» в русской драме: от Чацкого до наших дней // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. № 2. С. 101–104.

Костелянец 2007 — *Костелянец Б. О.* Драма и действие. Лекции по теории драмы. М.: Совпадение, 2007. 502 с.

Лейдерман, Липовецкий 2003 — *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы; пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 тт. Т. 1. М.: Академия, 2003. 413 с.

Руднев 2018 — *Руднев П. А.* Драма памяти: очерки истории российской драматургии: 1950–2010-е. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 489 с.

Садыкова-Грачева 1976 — *Садыкова-Грачева Д.* О советской лирической драме 50–60 годов. Ташкент: Фан, 1976. 72 с.

Топоров 1993 — *Топоров В. Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе // Aequinox. М., 1993. С. 70–94.

Фролов 1979 — *Фролов В. В.* Судьбы жанров драматургии. М.: Сов. писатель, 1979. 423 с.

УДК / UDC 82-0

Экзистенциальный диалог Дом / Внедом в современной пост-постмодернистской драме

Ольга Константиновна Страшкова[1]

[1] Северо-Кавказский федеральный университет (д. 1, корп. 20, ул. Пушкина, 355009 Ставрополь, Российская Федерация)
доктор филологических наук, профессор
0000-0002-8740-5048. E-mail: olga.strashkova8[at]gmail.com

© КалмНЦ РАН, 2024
© Страшкова О. К., 2024

Аннотация. *Цель* предпринятого исследования проследить различные смысловые взаимоотношения предметного мира Дома, с его охранительной функцией «оберега», и Внедома как объективной реальности. В результате текстуального анализа пьес В. И. Калитвянского «Возчик», В. В. Сигарева « Божьи коровки возвращаются на землю», Е. А. Греминой «Сахалинская жена» выявлена семантика экзистенциального диалога внутреннего и внешнего вещного мира в различных парадигмах. Так, вещный мир Дома в пьесе В. И. Калитвянского демонстрирует верность идейным установкам, разработанным Внедома, составляя политический диалог единомышленников; диалог между Домом и Внедомом в драме Сигарёва слился в эмоциональный монолог кладбищенских знаков смерти; в пьесе Е. А. Греминой экзистенциальный диалог Дом / Внедом строится на откровенной антитезе мироощущений, но не враждебных, а примиряющих человека со средой и судьбой. Таким образом, вещный мир в пьесах постмодернистов воплощает диалогическое пространство их смысловых и эмоциональных кодов.

Ключевые слова: Дом, Внедом**,** диалог, функция, экзистенция, образ-символ, сценическое пространство, предметный мир

Для цитирования: Страшкова О. К. Экзистенциальный диалог Дом / Внедом в современной пост-постмодернистской драме // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 162–177. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-162-177

Existential Dialogue Home / Away in Modern Post-postmodern Drama

Olga K. Strashkova[1]

[1] North-Caucasus Federal University (1, bldg. 20, Pushkin St. , 355009 Stavropol, Russian Federation)
Dr. Sc. (Philology), Professor
0000-0002-8740-5048. E-mail: olga.strashkova8[at]gmail.com

© KalmSC RAS, 2024
© Strashkova O. K., 2024

Abstract. The *purpose* of the undertaken research is to trace the various semantic relationships between the objective world of the House, with its protective function of "amulet", and the Home as an objective reality. As a result of the textual analysis of V. I. Kalitvyansky's plays "The Carrier", V. V. Sigarev's "Ladybugs Return to Earth", E. A. Gremina's "Sakhalin Wife", the semantics of the existential dialogue of the inner and outer material world in various paradigms are revealed. So, the material world of the House in the play by V. I. Kalitvyansky demonstrates fidelity to the ideological guidelines developed by the House, making up a political dialogue of like-minded people; the dialogue between the House and the House in Sigarev's drama merged into an emotional monologue of cemetery signs of death; in E. A. Gremina's play, the existential dialogue House / House is based on an outright antithesis of worldviews, but not hostile, but reconciling a person with the environment and fate. Thus, the material world in the plays of postmodernists embodies the dialogical space of their semantic and emotional codes.

Keywords: Home, Away, dialogue, function, existence, image-symbol, stage space, objective world

For quotations: Strashkova O. K. Existential Dialogue Home / Away in Modern Post-Postmodern Drama. *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS*. 2024; 1: 162–177. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-162-177

1. Введение

Предмет исследования — соотнесенность переживания вещного мира Дома и вещного мира за пределами Дома, как разру-

шаемое пространство дома — «Оберега». Вещный мир в произведениях эпического рода может быть описан и растолкован с разных сторон и автором, и персонажами; среда, воспитавшая героя, составлена как из человеческих отношений, так и из среды материальной, вещностной. Лирический род воссоздает границы вещного пространства в эмоционально сфокусированной модальности. Драматургический род как «самый объективированный» (В. Г. Белинский) располагает в создании вещного пространства текста, главным образом, ремаркой, но и поступки героев и их высказывания связываются с отношением к окружающему миру предметов, вещей, к материальной среде, раскрывающей внутреннее состояние действующих лиц. Для сценической реконструкции пространства, для наполнения его значимыми предметами необходимо описание этих предметов. «Над способом заполнения художественного пространства доминирует заложенный в тексте драмы комплекс физически существующих разнородных знаков, которые составляют определенный театральный код» [Дорак-Вояковска 2017: 279]. Сценическое пространство современной драмы более подвижно, нежели в реалистической драме XIX в. или соцреалистической XX в. В пост-постмодернистской пьесе действие может одновременно проходить по законам киноискусства и в комнате, и на лестничной площадке, и у подъезда дома. Комната, дом теряют свою сакральную функцию «оберега» от внешних враждебных сил. «Тело Дома» в свою очередь наполнено вещами, среди которых обитают действующие лица, создающие и передающие настроение, коммуницирующие с обитателями Дома или пришедшими в дом извне. Дом не живет своей отдельной жизнью, а вбирает атмосферу, сформированную за пределами Дома, вне Дома. «Внедом» контактирует с Домом в экзистенциальной плоскости не столько «верх» – «низ», сколько в горизонтальной, определяющей развитие действия и предрешающей судьбу персонажей. В современной так называемой альтернативной драме каждая вещь наполнена смыслом. Если для поэтики модернизма характерно семантически неоднородное прочтение образа-символа, предмета, то пост-постмодернистский текст составляют не «тени несозданных созданий» (В. Я. Брюсов), а конкретные предметы, образы-

аллегории, вырисовываемые реальной действительностью, создающие, с одной стороны, обытовленное пространство, а с другой — некий современный мир публичного перформанса. Современная постмодернистская литература как бы намеренно снижает картину реальности, подчеркивая, что «история мира — это, в сущности, один большой регресс, который означает потерю ценностей и поистине духовных стремлений» [Мисевич 2017: 57]. Такой общей установкой альтернативной культуры объясняется низменный слой жизни, воссоздаваемый в исследуемых драматургических произведениях.

2. Методология исследования

Методология предпринятого прочтения драматургических текстов с точки зрения их вещностной составляющей (Дом / Внедом) основывается на известных исследованиях истории, функционирования, поэтики русского постмодернизма [Скоропанова 2007; Эпштейн 2005] и на работах, обращенных к анализу конкретно номинированных текстов [Ватутина 2014; Мельникова 2009] и др.

В. И. Тюпа в монографии «Аналитика художественного», соотнося личностное и вещное в произведении искусства, показал, что «внутреннее пространство» (по М. М. Бахтину) не доступно внешнему познанию», (т. е внешний мир позволяет в некоторой степени проецироваться в личности); «внешний мир при этом упорядочивается благодаря внутреннему Я» [Тюпа 2001: 15–16]. «… Экзистенция — специфически человеческий способ существования: внутреннее присутствие во внешней реальности» [Тюпа 2001: 29]. А. Ж. Греймс, на которого ссылаются многие российские теоретики, утверждает: «Мир оправдан существованием человека, а человек включен в мир» [Греймс 1984: 108]. Но мир представлен в первую очередь тем внешним конструктом, в котором человек (персонаж) ощущает, осознает себя индивидуумом или частью сообщества. Города, строения, предметы, локации вещей, вещественные детали позволяют художнику слова составить психологический, социальный, корпоративный тип героя. Вещный мир отражает объективную действительность, с одной стороны, а с другой — авторское индивидуальное переживание этой действительности.

3. Материалы исследования

Мы остановили внимание на крупном образе вещного мира — на Доме, средоточии обыденной человеческой жизни. Дом — это пространство, вещи в котором указывают на характер предпочтений обитателей, на их связь с внешним миром, вне которого Дом существовать не может. Он, как живое существо в социуме, реагирует на Внедом, отражает в частном общее или борется с этим общим, формируя свой внутренний мир. Дом вступает в своеобразный метафорический, экзистенциальный диалог с Внедомом.

4. Результаты и дискуссия

4.1. Виктор Калитвянский. «Возчик»

Сюжет пьесы В. И. Калитвянского «Возчик» разворачивается в одной комнате, персонажами, обязательной характеристикой которых в Списке действующих лиц является возраст. Так автор указывает на аллегорическую функцию образа. Функционеры закономерны для сюжетной организации пьесы о карательных действиях карательного органа, НКВД, у которого как будто нет индивидуальности. Пространство этой жесткой деятельности не ограничивается сценическими рамками одной комнаты, одного подвала (в него ведет лестница вниз), где обитают персонажи. Оно выходит за пределы Дома, района (в афише обозначено место действия — райотдел НКВД), области (упоминание об Иркутске; главный бичующий персонаж Ковтун представляется уполномоченным НКВД из Иркутска), пролонгируется до Москвы, до самого Кремля (на что указывает образ-символ Сталина: «На стене, между большой дверью и лестницей в подвал — портрет Сталина)» [Калитвянский 2009]. Показательная корреляция: в этом доме смерти до революции, до того, как он стал «офисом» НКВД, был полицейский участок, в котором нынешний мистический Возчик был полицейским приставом.

Сценическое пространство пьесы четко обозначено: Дом. Лестница. Подвал. Лестница — это связующее звено между Домом и тартаром-Внедомом. Спуск по лестнице указывает путь в страшный всеобщий мир ужаса, апокалипсиса. Весь внутренний антураж комнаты в «старом деревянном доме» составлен из дверей, столов, шкафов. Бумаги, папки, отчеты. Звуковой ряд, допол-

няющий визуальный: выстрелы в подвале, *скрип* дверцы шкафа, открываемого и закрываемого, чтобы достать или поставить стакан и штоф, положить очередную папку; «постанывание» лестницы. Большая двустворчатая дверь дополняется маленькой дверью. Двери постоянно открываются и закрываются, но не открывают вход в какое-то новое пространство, не закрывают пространства смерти, наполняющего комнату Дома. В доме осуществляются замыслы, диктуемые из Внедома. Двери подчеркивают условность мира, не разделенного на здесь / нездесь, Дом / Внедом.

Экспозиционная ремарка представляет еще одну вещную пару: «В центре — большой стол и две длинные лавки. Слева — стол поменьше, два стула» [Калитвянский 2009]. За столом поменьше сидят мелкие исполнители смертных приговоров, за большим столом — те, кто выносит решение. «За большим столом сидят Ковтун, Секретарь, Председатель. За малым — Семенов и Петренко» [Калитвянский 2009]. Размер стола — указатель значимости административно-репрессивного аппарата. Главный каратель Ковтун «Смотрит в сторону малого стола. Секретарь и Председатель тоже смотрят в сторону малого стола» [Калитвянский 2009]. Ремарка еще раз обращает к смысловой функции предметного мира: не на Петренко и Семенова, конкретных лиц, смотрят из-за большого стола, а в сторону стола, где должно быть место тех, кто спускается по лестнице в подвал и стреляет, в кого велят сидящие за большим столом. «На лестнице из подвала появляется Семенов. Лестница под его тяжелыми шагами постанывает…. Семенов кивает, пятится два шага, поворачивается и быстро спускается по лестнице в подвал» [Калитвянский 2009]. Этот спуск в подвал откровенно ассоциируется с переходом в иной мир, в мир смерти.

Шкаф занимает главное место в комнате НКВД. В шкафу свой порядок. В нем хранятся все бумаги, протоколы, спирт в штофе, железный самодельный сейфик — ящик для хранения секретных документов, «склепанный» умельцами, папки со списками арестованных, с протоколами допросов, с приговорами, «акты ликвидации».

Но, пожалуй, главная вещь этого Дома — бумага. Человеческие жизни, точнее их уничтожение здесь учитываются на бумаге. «Правильно оформленная бумага — это порядок. Когда порядок в бумагах, порядок и в государстве» [Калитвянский 2009]. И еще

одна реплика, уточняющая представление о порядке: «Порядок — он что при капитализме, что при социализме… Товарищ Ленин что говорил? Социализм — учет и контроль. А что такое учет и контроль? Это и есть порядок» [Калитвянский 2009]. Порядок, оформленный на бумаге, — это расстрел человека в подвале без суда и следствия. «Держатель» такой бумаги, автор ее или сборщик подписей, ощущает себя правителем судеб, только сделав одно движение — спустившись из-за стола вниз по лестнице. Вещный мир пьесы В. И. Калитвянского становится все агрессивнее. В экспозиции обозначена тема: представление исполнителей абстрактно намеченной репрессивной воли о Порядке, диктуемом порядком в бумагах. В завязке Бумага, представленная женщиной, грозно-уверенно распахнувшей «обе дверные створки», определила развитие кровавого антихристова действа: «Петренко снимает папку с полки, достает бумагу, подходит к Ковтун…. Читает протокол. Семенов подносит чернильницу и ручку. Ковтун берет ручку и подписывает» [Калитвянский 2009]. Судьба человека решена подписью на бумаге сумасшедшей самозванки, утверждающей «приговор трудового народа».

Смерть обыденно витает в пространстве комнаты НКВД. И в репликах персонажей, и в ремарках автора вещные обозначения — «бумага», «папка», «протокол», «перо» — наполняют пространство Дома со столами и шкафом. Без бумажки исполнители ничего не смеют, ничего не знают. На вопрос Секретаря: «Сколько мы, Семенов, разоблачили врагов за год?». Семенов, «глядя в бумажку, которую ему подкладывает Петренко», подобострастно отвечает: «Выявлено и разоблачено сто семь явных и скрытых врагов» [Калитвянский 2009]. Ковтун разгневана: «Сто семь за год? Надо сто за месяц!» [Калитвянский 2009]. Бумаги требуют ведения планового хозяйства по уничтожению врагов народа. По логике Ковтун, считающей себя карающим мечом революции, из трех написанных протоколов два должны утверждать высшую меру, так как «У нас очень низкий процент высшей меры» [Калитвянский 2009].

Кажется, нет управы на разбушевавшуюся фурию смерти. Однако она разоблачена. Но вот парадокс: протоколы, написанные под давлением сумасшедшей, сбежавшей из психиатрической больницы, смертные приговоры остаются в силе, исполняются в

подвале Смерти Дома. Бумага как символ Власти по-прежнему решает судьбу. Так, вещный мир Дома в пьесе В. И. Калитвянского «Возчик» демонстрирует верность идейным установкам, разработанным Внедома, составляя диалог единомышленников.

4.2. Василий Сигарев. Драма в двух действиях «Божьи коровки возвращаются на землю»

Начинается пьеса с эпической по своей организации описательной афиши. Построили город. «Стали дома, улицы, площади, магазины, школы, заводы, сады коллективные…» [Сигарев 2008]. Стали рождаться и умирать люди. Чуть ли не летописный свод от сотворения мира. И вот, наконец, конкретная локация дома, в котором развивается действие: «И вот однажды Город и Кладбище встретились. Построили люди дом пятиэтажный у самого Кладбища и стали жить в нем. Сперва жутко всем было, в окна боялись выглядывать. А потом привыкли…» [Сигарев 2008]. А со временем кладбище исчезло, а дом остался с жильцами, которые придумали своему дому название «с приколом» — «Живые и мертвые». В развернутой эпической ремарке-афише намечен диалог Дом / Внедом: главный персонаж Внедома — ветер врывается в пространство Дома, в подъезд. На осенней улице, у подъезда он гонит «мертвые листья» по лужам, смеется, «ржет», легонько стучит в окна, хлопает дверями подъезда и кричит там, «дико так кричит, жутко», словно страшное что-то увидел. Да и, действительно, страшно жить в этом доме. Грязь, вонь, крики. Вместо кроватей в двух комнатах на полу матрасы «с пожеванной постелью цвета газетной бумаги» [Сигарев 2008]. Но парадокс: «перевязанные шпагатом стопки книг. Много книг. Горы. Они там повсюду» [Сигарев 2008]. Спящий в этой комнате обитатель — человек образованный. Во второй комнате свои указующие предметы: «уложены стопочкой могильные надгробья из нержавейки» [Сигарев 2008]. Это добыча из пространства Внедома, с заброшенного кладбища. «Могильники» продают-покупают прямо с кладбищенской, не стертой с оснований землей, но предварительно сворачивают с них портреты и надписи. В Дом перебрались с кладбища и муравьи кладбищенские, и воздух-дух, т. е. запах умирания-разложения. Главные персонажи Дима и Лера мечтают вырваться из затхлого пространства дома. Дима — призывник. Он с радостью собира-

ется в армию: «Ну я после армейки сюда все — не вернусь, — признается он, — Тут ловить уже нечего. Думаешь, тут кладбище вон там кончается. Ага. Мы давно уже сами на кладбище живем. Живые покойники все. Родились и туда. Родились и туда. По пути могильников накорчевали да цистерну спиртогана выжрали. И все. И туда» [Сигарев 2008]. Лера, его соседка-подруга, уверовала в возможность выигрыша в лотерею и мечтает скорее покинуть кладбищенский Дом и начать новую жизнь, чтобы не торговать своим телом. У нее мечта примитивная, как и жизнь: «Но я каблука все равно хочу. Мне товар надо будет возить. Я же еще че собралась. Ларек еще думаю взять. А на каблуке-то удобнее всего. А потом может со временем и жигу десятую куплю. Цвет невеста. Прикиньте, я такая в песцовом полушубке из белой десятки. Сигнализация. Чехлы меховые» [Сигарев 2008]. Дом наполнен звуками стонущей, кричащей, взывающей о помощи сына-алкаша старухи-соседки; кричит Лера, кричит Дима, желающие пробить глухую стену непонимания друг друга. В доме властвует ничем не усмиряемая агрессивность от внутренней пустоты или безмерного отчаяния. Снижены все критерии физического и духовного. Дима избивает отца, не может простить ему страшного детства: «Я из-за этой твари вечно пьяной ссался в пятом классе! Сидел на задней парте и ссался! Потому что отпроситься боялся. Его же все учителя боялись, когда в гороно работал. А потом, как запил, на мне стали отыгрываться. Суки, блин. А я сидел и ссался. И вонял, как унитаз… Все, Кулек, вешайся, тварь плешивая! **(Душит.)**» [Сигарев 2008]. Юлька, хотя и рожденная в другом Доме, доме интеллигента, страшнее и подлее живущих в кладбищенском Доме. Она провоцирует Димку броситься «ради нее» с балкона или зарезать Славика ножом, в горло, она уговаривает Аркашу «разбить морду» Юльке. Славик, издевающийся над умирающей Старухой, требует у нее денег, а на ее просьбу дать водички, «Поднял над головой тяжелый табурет» [Сигарев 2008] и убил мать. Лера не понимает и не принимает поначалу горького плача Димки над могильником его матери, который притащил на продажу Славик. А в Димке, несмотря на «мертвый» Дом, теплятся, не угасают человеческие чувства: «Зачем, мамочка… Зачем, мамочка… Зачем, мамочка… Мне жить зачем? Для чего? Ты меня родила, а я никто, мамочка… Я мерт-

вый, мамочка! Как ты, мамочка! Я мертвый! Я мертвый, мамочка! Я мертвый! Я мертвый! Я мертвый!!! Нет меня!!! Нет меня!!! Нету меня!!! Нету меня… Нету меня… Нету меня… Нету… меня!» [Сигарев 2008].

Именно в эту минуту на ладони у него появилась божья коровка. Знак из божьего, доброго мира. Не из кладбищенского смертного, а горнего. Дима впервые в сценическом действии улыбнулся. В авторской ремарке, казалось бы, вырисовывается другой мир: «Божья коровка поползла по его ладони, по пальцу указательному, заползла на самый его кончик, присела, приподняла в черную, как кусочки земли, крапинку оранжевые надкрылья, расправила крылышки и — полетела. Сделала круг по комнате и улетела в открытую балконную дверь. В темноту. В ночь» [Сигарев 2008]. Но почему в ночь? В то кладбищенское бесприютное пространство, где не осталось места живому чувству любви и радости? В человеке, выживающему в этом Доме, не может быть доброты? Ремарка, с которой начинается второе действие, тому подтверждение. Только что трогательно простившийся с божьей коровкой Дима в перевернутом мире Дома-кладбища любуется своей инсталляцией, сооруженной в комнате: «…три надгробья, как на кладбище. Венки на них старые почерневшие, букетики цветочков бессмертников. Даже конфетки есть» [Сигарев 2008]. Весь предметный набор похоронного обряда создает страшную картину деградации личности.

Нет ни счастья, ни радости в Доме при кладбищенском Внедоме. Лера всуе упоминает Бога, Славик смеется, Дима не верит в Его существование. Он в армию идет, чтобы убивать «просто так».

Последняя сцена пьесы В. И. Сигарева происходит в пространстве Внедома. Дом с «черными глазницами окон», как у покойника, еще спит. И значимая ремарка — «Или умер. Не понять» [Сигарев 2008] — указывает на общность пространства Дома и Внедома. Лера и Дима, обняв друг друга, горько оплакивают себя в этом мертвом мире. И вновь божья коровка, та самая, по убеждению Димы, что прилетала в Дом, вернулась утешить, смягчить ненадолго горе.

Божьи коровки, заявленные в титуле, материализуются в последней сцене как просветленный знак надежды. «Уже в системе мифологического знания для образа насекомых задается бинарная

характеристика: одни из них соотносятся с верхними зонами космического пространства и мирового дерева, миром божественным (пчела, божья коровка), другие, как правило, это вредоносные насекомые, — с нижним миром и силами зла (муха, комар, стрекоза), уподобляясь хтоническим животным» [Ватутина 2014: 219]. Однако, думается, надежды призрачной. Уж слишком укоренился в кладбищенском пространстве хтонический образ кладбищенского муравья, с упоением облизываемого полусумасшедшим Славиком. Дима вновь произносит детскую причиталочку: «Божья коровка, полети на небко…» [Сигарев 2008], и она летит, согретая человеческим теплом, «и ветер ей нипочем, и холод, и все-все-все…» [Сигарев 2008]. А вся грязь кладбищенской земли покрывается густым, теплым снегом, недолговечным, как вспыхнувшая у зрителя надежда. Диалог между Домом и Внедомом в драме В. И. Сигарева слился в монолог кладбищенских знаков смерти.

4.3. Елена Гремина. Колониальная драма в двух частях «Сахалинская жена»

Экспозиционная ремарка драмы Е. А. Греминой описывает Дом, в котором и на крыльце которого будет происходить действие. Дом самодельный, убогонький, вероятно, и жизнь в нем предстоит такая же: «Дом новый, но построен неумелыми, непривычными руками: крыльцо кособокое, бревна сходятся криво и т. п.… Еще на сцене горница. Внутри изба состоит из одной комнаты — неуютной, как нынешняя коммунальная кухня. Нет хозяина. Все случайное, общее» [Гремина 1996].

Одежда, вещи, наполняющие сценическое пространство, тоже серые, неказистые, как вся жизнь каторжников. У каторжанина Ивана голова наполовину обрита. «На ногах кандалы. Тюремный халат» [Гремина 1996]. «Единственное яркое пятно здесь» тоже почти в кандалах, «прикованный к крыльцу петух» [Гремина 1996], которого в порыве гнева Степан зарубил топором. Иван относится к петуху, как к любимой игрушке, постоянно гладит его, разговаривает с ним. Это предмет его жизни, его Дома.

Таким же предметом становится для мужчин дома даренная им за хорошее поведение Баба: «бабу вам присылают в жены» [Гремина 1996], причем объясняется подарок Унтером вполне прагматично: «Высочайший циркуляр: ввиду малой численности пре-

ступных ссыльнокаторжных женщин на двух ссыльнокаторжных разряда исправляющихся присылать одну поселку для скорейшего основания Сахалинской колонии» [Гремина 1996]. Руководствуясь «пользой для земледелия», Бабе дано право самой выбрать себе из двух мужчин мужа. Баба — предмет интерьера, она довольно быстро освоилась, гармонично вписалась в предметный мир дома: занавесочки, шторы на окно, ширма, затем детские колыбельки. Настоящая сахалинская жена. Дом, криво сколоченный Степаном, не подвергается доделыванию-переделыванию. Он удовлетворяет скудным запросам поселенцев и каторжников-сахалинцев, и даже становится гордостью начальства.

«**Унтер** (с гордостью). Лучший дом во всей Дугинской долине! Видите разницу?

Доктор. Что ж углы такие кривые, косые?

Унтер. Углы! Углы — это что? Знаете, как у них говорится? Не красна изба углами... В народе говорится!» [Гремина 1996].

Иван мечтает сбежать с каторги, поджечь дом, уговаривает Степана дойти до Сибири: «в Сибири люди живут. Можно до России добраться» [Гремина 1996]. Но Степан смиренно принимает наказание за свершенные убийства и обустраивает свой сахалинский быт. Вырастил первые ростки проса. Принимает жизнь на острове как данность. Не горюет откровенно об оставленном «огроменном» доме в Петербурге. Он находит себе место в этом вынужденном Доме, работает, старается увидеть хорошие стороны жизни. Если Иван все отвергает, критикует, Степан и дрова принимает из ольхи и редкой здесь березы, без эмоционального надрыва замечая, что «ольха в России тоже растет» [Гремина 1996]. Однако на призыв Ивана поджечь дом он горячо возражает: «И с чего это я свой дом жечь буду? Свой дом? Мы его строили-строили. Каждое полешко из дали принесено. Каждая ласточка нами обстругана. Ты, Иван, эти шутки брось» [Гремина 1996]. Дом для него там, где он живет. Он осознает, что прислан на Сахалин по милосердию закона, «чтоб стала здесь русская земледельческая колония… Дом строить разрешили, все разрешили. Живи, радуйся!» [Гремина 1996]. Степан произносит свое кредо: «Смирение с настоящим. Ни прошлого, ни будущего» [Гремина 1996].

Иван не принимает Сахалина как места обитания, как Дома. Его дом в России, т. е. в том пространстве, которое должно им вос-

приниматься как Внедом. Несколько раз повторяемая Мариной реплика («А у вас в России нынче траву косят. Трава высокая» [Гремина 1996]) вызывает в нем раздражение и тоску. Он и сам повторяет: «В России сейчас траву косят» [Гремина 1996]. А здесь, в его вынужденном пространстве-Доме, ничего не растет, и даже свинья — «животное цивилизованное — здесь, на острове, не приживается. Сахалин ему „мерзок“» [Гремина 1996]. И лиственница здесь не такая, и береза не та, что в России. А вода здесь и та сахалинская, в то время как на далекой родной земле, «в России вода голубая. Светлая. Серебряная вода в России. Из самого последнего болота — серебряная!» [Гремина 1996]. И речка на Сахалине не та. «Разве у нас в России такие речки! Какая прекрасная жизнь сейчас у нас в России! Ну, посуди сама: может ли быть, чтоб там был кто несчастный! В Рязани, в Тамбове, в Пензе! Эх! Бывал я в Пензе, и в Смоленске бывал! Там речки, там поля, там деревья, там люди. Там мужчины, женщины. Там кошки. А здесь одно: Сахалин! Сахалин! Сахалин!!» [Гремина 1996].

Когда Иван говорит о далеком Внедоме, даже интонация его меняется: «<...> Господи, как же хорошо сейчас в России!» [Гремина 1996].

Образ России — Внедома наделяется сахалинцами идеальными чертами, как символ недосягаемой мечты. Сахалин — Дом, хотя и вынужденный, несет в себе отрицательные коннотации не только в репликах Ивана, но и в замечаниях Унтера («Если представить себе, что снова в России. Некоторые придумают руки не подавать. Дальше Сахалина не пошлют, ниже полиции не упадешь» [Гремина 1996]), который через три года все же обрел Дом в России. Россию, где нет моря, но где весело и тепло, унтер называет великолепной, а на Сахалине «все утопает в невежестве» [Гремина 1996]. Доктор также не питает иллюзий по поводу Сахалина, но с упоением размышляет о будущности России: «Сахалин для русского человека — конец света. Вот мы с вами и на конец света попали... Здесь, на Сахалине все забывается быстро. Два-три года — и самой памяти нет. Это там, в России, все помнят долго. И подумайте только, какой необыкновенной, великолепной будет лет через пятьсот или сто — какой прекрасной станет жизнь в нашей России! Дух захватывает, когда думаешь об этом» [Гремина 1996].

В пьесе Греминой «Сахалинская жена» экзистенциальный диалог Дом / Внедом строится на откровенной антитезе, противопоставлении двух противоположных мироощущений, но не враждебных, а примиряющих человека со средой и судьбой.

5. Выводы

«Понятие диалога предполагает альтернативную, интерактивную взаимосвязь „я“ и „ты“, или субъекта и адресата, а также „то“ („ситуации“) — контекста, фона высказывания. Для возникновения диалога в дискурсе необходимо определить ситуацию высказывания» [Бартосяк 2017: 185].

В трех исследованных пьесах ситуации различны, но и смыслы диалога различны. Г. В. Ф. Гегель утверждал, что искусство, как и религия, как и философия, является конкретизацией абсолютного духа. Мы задались вопросом: каков же этот дух в современной пост-постмодернистской драме, построенной на идее разложения мира вещного, формирующего мир отнюдь не духовный?

Дом — это хранитель традиций, убежище от зла и пороков. По утверждению Гастона Башляра, «…родной дом … встроен в нас физически, Он — комплекс присущих нам привычек» [Башляр 2014: 54]; «… родной дом встроен в нас иерархиею различных функций, связанных с обитанием в этом конкретном доме» [Башляр 2014: 55].

Вещный мир Дома, сам Дом и Внедом в пьесе В. И. Калитвянского «Возчик» вступают в трансцендентный диалог как две взаимообусловленные ипостаси, сосуществующие в мире человека. Дом активно утверждает семы идеологии Внедома. Персонажи анализируемых пьес (если они психически не больны, как Ковтун из «Возчика» В. И. Калитвянского) живут в чудовищном одиночестве, ненавидя или страшась окружающей действительности. И в то же время они жаждут понимания, сострадания, переживая свою заброшенность.

Иногда они стараются «вытравить» из себя генетически заложенную в человеке доброту, обвиняя окружающих, их предметное и духовное пространство в неустроенности мира вещей, в котором они пребывают (Дима и Лера в «Божьей коровке…»). «Способность к метафизическим переживаниям определяет сущность человека» [Мисевич 2017: 62]. Но переживания молодых людей

формируются в кладбищенском пространстве, стальные памятники из которого, перенесенные из Внедома, заполняют Дом, определяя его подчиненность объективной реальности.

Внедом в драме Е. Греминой «Сахалинская жена» — это европейская часть России, символизирующая красоту, цивилизацию, полнокровную жизнь человека. Дом здесь — временное пристанище, далекий остров Сахалин, куда должен приехать писатель Чехов, что не делает Дом примечательнее. Неуклюжее строение Дома обитатели стараются обиходить, сделать уютнее, но занавесочки, шторки, самодельная ширма не могут стереть память о далеком Внедоме, хотя один из главных персонажей, Степан, старается смириться, проживать здесь без прошлого и будущего, не вступать в диалог с Внедомом.

«Настоящее вбирает в себя формы прошлого, актуализирует виртуальное прошлое, тогда как само прошлое время не только взаимодействует с настоящим, наделяя его, тем самым, чертами виртуального (подобная обратимая актуализация прошлого и виртуализация настоящего напоминает эффект двух взаимоотражающих зеркал), но и потенциально включает в себя факты будущего, возможное развитие событий» [Мельникова 2009: 123].

При этом виртуальным оказывается прошлое и будущее, актуальным — настоящее. «Дом — это собрание образов, которые дают человеку реально обоснованное или иллюзорное чувство надежности. Лампа в окне — это око дома» [Башляр 2014: 80]. Но пространство Дома в пьесах В. И. Калитвянского, В. В. Сигарева, Е. А. Греминой не вселяет надежды. Оно наполнено страхом смерти («Возчик», «Божьи коровки возвращаются на землю») и страхом временности счастья, ненадолго обретенного на каторжном острове Сахалин.

Участники намеченного нами диалога — Дом / Внедом — не антагонисты, они экзистенциальные близнецы, рожденные одной утробой, единой дисбалансированной действительностью.

Источники

Гремина 1996 — *Гремина Е.* Сахалинская жена [электронный ресурс] // URL: https://www.theatre.ru/drama/gremina/sahalin.html (дата обращения: 21.03.2024).

Калитвянский 2009 — *Калитвянский В.* Возчик [электронный ресурс] //

URL: https://theatre-library.ru/authors/k/kalitvyanskiy (дата обращения: 23.03.2024).

Сигарев 2008 — *Сигарев В.* Божьи коровки возвращаются на землю [электронный ресурс] // URL: https://theatre-library.ru/authors/s/sigarev_vasiliy (дата обращения: 23.03.2024).

Литература

Бартосяк 2017 — *Бартосяк М.* Действующие лица и место диалога тела с пространством // Театр — пространство — тело — диалог. Исследования о современном театре / пер. с польск. Харьков: Гуманитарный центр, 2017. С.185–202.

Башляр 2014 — *Башляр Г.* Поэтика пространства / пер. с франц. М.: Ад Маргинеле Пресс, 2014. 352 с.

Ватутина 2014 — *Ватутина А. С.* Постмодернистский образ насекомого как квинтэссенция «высокого» и «низкого: Д. Пригов, В. Пелевин, Л. Петрушевская // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2(3). С. 219–223.

Греймс 1984 — *Греймс А. Ж.* В поисках трансформационных моделей // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука, 1984. С. 89–108.

Дорак-Вояковска 2017 — *Дорак-Вояковска Л.* Проблематика телесности персонажей и пространства в современной драме на примере пьес «Уход Голодаря» и «На четвереньках» Тадеуша Ружевича // Театр — пространство — тело — диалог. Исследования о современном театре / пер. с польск. Харьков: Гуманитарный центр, 2017. С. 278–292.

Мельникова 2009 — *Мельникова А. Ю.* Виртуальное пространство и время в постмодернистском тексте (В. Пелевин «Священная книга оборотня») // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2009. № 3. С. 123–125.

Мисевич 2017 — *Мисевич Я.* Об идее театра (Аристотель — Ницше — Виткацкий) // Театр — пространство — тело — диалог. Исследования о современном театре / пер. с польск. Харьков: Гуманитарный центр, 2017. С. 46–64.

Скоропанова 2007 — *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература. Учеб. пособие. М.: Флинта, Наука, 2007. 608 с.

Тюпа 2001 — *Тюпа В. И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. 192 с.

Эпштейн 2005 — *Эпштейн М. Н.* Постмодерн в русской литературе. Учеб. пособие для вузов. М.: Высш. шк., 2005. 495 с.

УДК / UDC 821.398+82-1

Домбра в калмыцком фольклоре и лирике XX – начала XXI в.: поэтика музыкального инструмента

Римма Михайловна Ханинова[1]

[1] Калмыцкий научный центр РАН (д. 8, ул. им. И. К. Илишкина, 358000 Элиста, Российская Федерация)
доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник
0000-0002-0478-8099. E-mail: khaninova[at]bk.ru

© КалмНЦ РАН, 2024
© Ханинова Р. М., 2024

Аннотация. *Актуальность* и *новизна* статьи определена тем, что поэтика музыкального инструмента не была объектом и предметом исследования в калмыцком фольклоре и поэзии. Среди национальных музыкальных инструментов домбра сохраняет свою функциональность и на современном этапе. Изучение домбры как вещи и как музыкального инструмента в трансляции народной культуры и искусства представляет интерес в историко-функциональном, сравнительно-сопоставительном плане при обращении как к фольклору, так и к поэзии, поскольку манифестирует традицию, преемственность произведений поэтов на данную тему. В калмыцком устном народном творчестве домбра как музыкальный инструмент встречается нередко. Она упоминается в эпосе, сказках, легендах, загадках, песнях. *Материалом* для статьи стали отдельные фольклорные произведения и репрезентативные стихи калмыцких поэтов XX – начала XXI в. *Цель* статьи — рассмотреть поэтику домбры как вещи и музыкального инструмента в калмыцком фольклоре и лирике для выявления преемственности традиций в современный период. *Результаты.* У калмыков в отличие от других тюрко-монгольских народов, видимо, не сохранилось фольклорных произведений о появлении домбры как таковой, поскольку она считается заимствованным инструментом. Нет таких стихотворений и в калмыцкой лирике. В калмыцком фольклоре домбра показана в своей

музыкальной функции, обычно она не имеет сюжетообразующей роли. У калмыцких поэтов стихи о домбре, как правило, связаны с исполнением джангарчи песен народного эпоса, с народными обрядами и праздниками, пением и танцами. В зависимости от времени и пространства, отраженных в таких текстах, домбра показана на фоне исторических и личных событий, демонстрируя тематический диапазон. Ряд текстов имеет посвящения известным музыкантам-исполнителям, мастерам домбрового искусства. Для анализа привлечены стихотворения, созданные на калмыцком и русском языках, а также сопоставлены оригинальные тексты и их русские переводы.
Ключевые слова: калмыцкий фольклор, калмыцкая лирика, домбра, поэтика вещи, функция вещи, русский перевод
Благодарность. Исследование проведено в рамках государственной субсидии — проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (номер госрегистрации: 123021300198-4).
Для цитирования: Ханинова Р. М. Домбра в калмыцком фольклоре и лирике XX – начала XXI в.: поэтика музыкального инструмента // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 178–208. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-178-208

Dombra in Kalmyk folklore and Lyrics of the 20th – early 21st centuries: poetics of a musical instrument

Rimma M. Khaninova[1]

[1] Kalmyk Scientific Center of the RAS (8, Ilishkin St., 358000 Elista, Russian Federation)
Dr. Sc. (Philology), Leading Research Associate
0000-0002-0478-8099. E-mail: khaninova[at]bk.ru

© KalmSC RAS, 2024
© Khaninova R. M., 2024

Abstract. The *relevance* and *novelty* of the article is determined by the fact that the poetics of a musical instrument was not the object and subject of research in Kalmyk folklore and poetry. Among the national musical

instruments, the dombra retains its functionality at the present stage. The study of dombra as a thing and as a musical instrument in the translation of folk culture and art is of interest in a historical-functional, comparative-comparative sense when referring to both folklore and poetry, since it demonstrates the tradition, the continuity of the works of poets on this topic. In Kalmyk oral folk art, the dombra as a musical instrument is often found. It is mentioned in epics, fairy tales, legends, riddles, and songs. The *material* for the article were selected folklore works and representative poems of Kalmyk poets of the 20th – early 21st centuries. The *purpose* of the article is to consider the poetics of dombra as a thing and a musical instrument in Kalmyk folklore and lyrics to identify the continuity of traditions in the modern period. *Results*. The Kalmyks, unlike other Turkic-Mongolian peoples, apparently have not preserved folklore works about the appearance of the dombra as such, since it is considered a borrowed instrument. There are no such poems in Kalmyk lyrics. In Kalmyk folklore, the dombra is shown in its musical function; usually it does not have a plot-forming role. Among Kalmyk poets, poems about dombra are usually associated with the Dzhangarchi's performance of folk epic songs, with folk rituals and holidays, singing and dancing. Depending on the time and space reflected in such texts, dombra is shown against the backdrop of historical and personal events, demonstrating a thematic range. A number of texts are dedicated to famous performing musicians and masters of dombra art. The analysis involved poems created in the Kalmyk and Russian languages, and also compared the original texts and their Russian translations.
Keywords: Kalmyk folklore, Kalmyk lyrics, dombra, poetics of a thing, function of a thing, Russian translation

Acknowledgements. The reported study was funded by government subsidy — project "Universals and Specifics in Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of Cross-Cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China" (state registration number: 123021300198-4).

For citation: Khaninova R. M. Dombra in Kalmyk Folklore and Lyrics of the 20th – early 21st centuries: poetics of a musical instrument. *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS*. 2024; 1: 178–208. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-178-208

1. Введение

Философия калмыцкой пословицы гласит, что всякая вещь похожа на хозяина (*Эдн эзән дурадг*). В калмыцком языке понятие

вещи обозначается несколькими лексемами. Например, *эд*: 1) вещь, имущество, 2) ткань, материал, 3) товар; лексема *юмн* в первом значении являет следующий ряд: вещь, вещи; предмет; имущество, пожитки [КРС 1977: 691; 707]. Калмыцкая мудрость репрезентирует отношение народа к вещи: *Эдәр бийән чимхәр эрдмәр бийән чим.* ‘Украшай себя не вещами, а знаниями’; *Эдин сән элдго, элгнә сән мартгддго.* ‘Хорошая вещь не изнашивается, хорошие родственники не забываются’ [КРС 1977: 691]. В словаре Э. Б. Жижяна вещь обозначена тремя лексемами: *эд*, *юмн*, *өлг-эд* [Жиҗән 1995: 34]. *Эд* в значении «вещи, имущество, добро» в «Большом академическом монгольско-русском словаре» дается с различными дополнениями [БАМРС 2002: 400]. В «Словаре языка ойратов Синьцзяна» лексема *эд* обозначает, во-первых, «вещь, имущество», во-вторых, «ткань, материал», в-третьих, в парных значениях — «товар, сундук» [Тодаева 2001: 469].

В вещном мире музыкальные инструменты занимают особое место, сопровождая жизнь человека с рождения и до его ухода в иной мир. Музыкальные национальные инструменты в аспекте культуры тюрко-монгольских народов рассмотрены в ряде работ современных исследователей [Айкина и др. 2017; Батжаргал 2000; Болхосоев 2020; Демин 2000а; Демин 2000б; Демин 2000в; Дорина 2004; Кибирова 1994; Мамчева 2012; Перска, Абдуллина 2021; Садалова 2018; Чжен 2012]. Среди исследователей ойратских и калмыцких музыкальных народных инструментов следует отметить труды М. Л. Тритуза [Тритуз 1965], Н. Л. Луганского [Луганский 1987], Г. Ю. Бадмаевой [Бадмаева 2001; Бадмаева 2006а; Бадмаева 2006б; Бадмаева 2009; Бадмаева 2010], Ван Гао Чао [Ван Гао Чао 2012], Б. Х. Борлыковой [Борлыкова 2013] и др.

«Музыка калмыков представляет собой сложное явление, порожденное различными факторами. Она по своему происхождению имеет много общего с музыкальной культурой народов Центральной Азии, что объясняется принадлежностью к кочевой цивилизации, сходством религиозных институтов и менталитетом, пространственно-временными, эстетическими воззрениями. Эта общность проявляется в терминологии, функционировании звука, в морфологии музыкального инструментария», — отметила Г. Ю. Бадмаева [Бадмаева 2009: 148].

Музыкальные инструменты ойратов подразделяются на светские и духовные [Ван Гао Чао 2012: 37], на внехрамовые и храмовые [Бадмаева 2010: 351].

«Первые из них восходят к глубокой древности, когда предки калмыков — ойраты тесно контактировали с другими монгольскими народами, участвовали в становлении монгольского этноса, и их культура развивалась в общемонгольском русле. Принадлежность к кочевому миру проявилась в ряде качеств, присущих древнемонгольским звуковым орудиям и музыкальным инструментам. Они изготавливались из подручных материалов (дерево, кожа домашних животных, бараньи кишки, конский волос), были легки по весу, что важно в условиях постоянных кочевок, просты по конструкции, не сложны в изготовлении. Их звучание связывалось с подражанием голосам окружающего мира» [Бадмаева 2010: 351].

Позднее, в XIII–XIV вв., в период завоевательных походов монголов, «музыкальный инструментарий обогатился множеством заимствованных инструментов. <…> В начале XVII в. часть ойратов мигрировала из Центральной Азии в Восточную Европу, где стал складываться новый самостоятельный этнос — калмыки. Проживание в другой этнокультурной среде <…> не могло не сказаться на всей культуре калмыков, в том числе и на традиционных музыкальных инструментах. Постепенно вышли из употребления многие инструменты по причине их невостребованности в условиях кочевой жизни и отсутствия дворцового института. Так, в калмыцкой культуре отсутствует ряд старинных кочевых инструментов: *товшур*, сопровождавший исполнение эпических сказаний, бубен, *төмр-хуур* (железный варган), применявшиеся в шаманских камланиях, различные манки, *дулвс* (барабан с бубенчиками), употреблявшиеся на охоте. <…> Из древнего инструментария сохранились в музыкальной практике *ятха* (струнно-щипковый инструмент), *биив*, *хур* (струнно-смычковые инструменты), *лу-кеңрг* (ударный инструмент), *цур*, *шовшур* (духовые инструменты)» (курсив автора. — *Р. Х.*) [Бадмаева 2010: 352–353].

Нас интересует светский, внехрамовый музыкальный инструментарий, конкретно домбра. Самым ярким примером межкультурного взаимодействия отмечают появление домбры — двухструнного щипкового инструмента.

«История возникновения рассматриваемого инструмента уходит в глубь веков. Если судить по письменным памятникам, домбра и подобные ей инструменты были распространены на значительной территории Азии и на восточных окраинах европейской части России: каз. *домбыра*, кирг. *домбура*, тув. *домра*, чув. *тумра*, *тӑмра* и др. Возможно предположить, что все указанные наименования исходят из общего древнейшего корня, который необходимо искать в каком-нибудь из центров более древней цивилизации» (курсив автора. — Р. Х.) [Борлыкова 2013: 108]. См. подробнее об этимологии этого слова [Вызго 1980; Борлыкова 2013; и др.].

«По предположению П. С. Палласа, этот инструмент был позаимствован калмыками у казахов, так как он совершенно не встречается у монголов. <…> У калмыков домбра стала самым распространенным и любимым инструментов, постепенно вытеснившим ятху <…> и хур <…>. Ее ведущее положение обусловливалось особенностями инструмента, одновременно совмещавшего в себе простоту изготовления и сложную технику игры» [Бадмаева 2010: 354].

По-калмыцки домбра — *домбр*, домбрист — *домбрч*. Несмотря на то, что в калмыцких словарях *домбр* переводится и как балалайка [КРС 1977: 206], это разные музыкальные инструменты. Ср. в «Большом академическом монгольско-русском словаре»: *доомбор* — домра, балалайка, *доомборч* — домрист [БАМРС 2001: 53], в словаре Э. Б. Жижяна лексема *домбра* подразделяется на ойратско-калмыцкий *товшур* и казахско-киргизский *домбр* [Жиҗән 1995: 47], в «Словаре языка ойратов Синьцзяна»: *товшуур* (*тобшуур*) — товшур, род домбры, *товшуурчи* (*тобшуурчи*) — игрок на товшуре [Тодаева 2001: 327].

С лексемой *домбра* связаны выражения: *домбр келх* — подпевать, петь под домбру, *домбрт биилх* — танцевать под домбру, *домбр цокх* — играть на домбре, *доск домбр болад одх* — разориться, ничего не иметь, *домбран цоксн* — домбру ударившие (о неблагодарных, подлых людях), *кенә болн чигн домбрт биилх* — плясать под чью-либо домбру (ср. рус. плясать под чью-либо дудку) [КРС 1977: 206], а также *домбран цоксн* — быть легкомысленным, проводить праздно жизнь, *хойр домбр* — быть человеком, в котором играют бесы [Бадмаева 2010: 355].

По словам К. Э. Эрендженова, калмыки домбру «изготавливают из сосновой доски и фанеры: задняя часть — потолще, передняя — тоньше. Калмыцкая домбра имеет семь ладов и две струны. Струны раньше делали из бараньей тонкой кишки, обработанной особым способом. <…> Под звучную мелодию домбры плясали и приговаривали: *Ах, сосновая домбра, / Ты звучней играй! / А на пальчике твоем / Золотой наперсток пусть / И сверкает, и горит!* <…> О калмыцких домбрах много сказано в народных загадках, благопожеланиях: *Сухое дерево издает / Удивительный звук, / Похожий на ржанье жеребенка*, — так говорится в загадке про домбру» [Эрендженов 1985: 47] (курсив здесь и далее наш, кроме оговоренных. — Р. Х.).

2. Поэтика домбры в калмыцком фольклоре

Калмыцкие загадки о домбре:

- *Чиндһн чишкҗ, / Чикинь мошкҗ*. (*Домбр*). ‘Кролик закричал, когда ему покрутили уши. (Домбра)’;
- *Сүк бийтә, сөң дала дуута, / Нәрн хойр хоолта, зах хойр товчта*. (*Домбр*). ‘По форме — топор, с сильным голосом, / С двумя узкими глотками и с краю с двумя пуговицами. (Домбра)’ [Инедиты калмыцкого фольклора 2021: 216].
- *Чиндһн чишкҗ, чикинь мошкҗ* (*Домбр*). ‘Стали драть за уши, кролик закричал (Домбра)’;
- *Чикинь мошкҗ, чиндһн чишкҗ*. (*Домбрт көг орулх*). ‘Начали драть за уши – кролик закричал. (Настраивать домбру)’;
- *Һолһала, һолһала бәәҗ һолнь тасрҗ*. (*Домбрин чивһцн*). ‘Кричал, кричал — глотку надорвал. (Порвалась струна домбры)’;
- *Чикинь татад, чимгинь цокад, / Чишкүлә бәәтл, чишклһнь зогсҗ*. (*Чивһцнә тасртл*). ‘Пока тянул за ухо и бил по трубчатой кости, / Издавал крик, а потом замолк. (Порвалась струна домбры)’ [Пословицы, поговорки и загадки 2007: 664].

В таких загадках отражено строение инструмента, состоящего из корпуса треугольной или грушевидной формы, — *домбрин цокц* (*домбрин бий*, *домбрин көврдг*), верхняя дека домбры — *домбрин элкн*, нижняя дека домбры — *домбрин нурһн*, резонатор (го-

лосник) — *домбрин ə һардг нүкн*, имеющаяся на верхней деке под струнами подставка (кобылка) — *домбрин тевк*, гриф домбры — *домбрин иш*, лады домбры — *домбрин берн* (верхний лад — *деер берн*, средний лад — *дундын берн*, нижний лад — *дор берн*); струны домбры — *домбрин чивһсн*, колки домбры — *домбрин чикн*, головка домбры — *домбрин толһа* [Борлыкова 2013: 109].

Есть в загадках и сравнение голоса инструмента с животными в мире кочевников:

- *Хулһр көк ажрһ хун цен дуута*. (*Домбр*). ‘У корноухого серого жеребца голос, как у лебедя. (Домбра)’;
- *Хулһр кер ажрһ унһн даанн дуута*. (*Домбр*). ‘Корноухий гнедой жеребец с голосом жеребят-однолеток и двухлеток. (Домбра)’;
- *Гүрмл утцни эрчм сəəхн, / Һүнжң ингни дун сəəхн*. (*Домбр*). ‘У скрученных свитых ниток красиво сучение, / У верблюдицы-трехлетки прекрасен крик. (Домбра)’ [Пословицы, поговорки и загадки 2007: 663–664].

«Звучания Земли, человека как звучащего тела, пения и игры на музыкальных инструментах взаимосвязаны между собой. В звуковых представлениях отразились эстетические пристрастия кочевников. Восхищение окружающей природой порождало у центральноазиатских кочевников желание слиться с ней, — подчеркивает современный исследователь. — По этой причине, создавая язык общения с природой, они стремились в звукоподражаниях к максимальной близости природным звучаниям как в вокальном, так и в инструментальном началах» [Бадмаева 2006а: 140–141].

В загадках также фигурируют другие музыкальные инструменты:

- *Буурл хаани нутгт буһ, марл чишкж*. (*Бүрə бүшкүр татх*). ‘Во владениях седого хана ревели олень и марал. (Играть на трубе и флейте)’;
- *Эркəн чиңгə көвүн эр буурин дуута*. (*Бүшкүр*). ‘У мальчика с большой палец голос верблюда-самца (Труба)’ [Инедиты калмыцкого фольклора 2021: 215];
- *Буул хаана нутгт / Буһ марал чишкж*. (*Бүрə бүшкүр татх*). ‘В кочевье Бурал хана / Слышен трубный крик оленей. (Трубить на трубе)’ [Пословицы, поговорки и загадки 2007: 665].

В пословице калмыков подчеркнута взаимосвязь человека с домброй: *Домбр бәәсн һазрт дола хондг, нәр бәәсн һазрт нәәм хондг* ‘Там, где домбра, семь дней ночуют, там, где праздник, восемь дней ночуют’[1]. [Герлтсн сувсн 2014: 123].

О появлении домбры как музыкального инструмента в калмыцком фольклоре нет опубликованных легенд и преданий. Ср. монгольские легенды и предания о возникновении моринхура, хура [Демин 2000б: 176–181], легенды о появлении товшура у синьцзянских ойратов [Осорин У. 2015: 76–88].

В калмыцкой легенде «Молоко верблюдицы» домбра играет сюжетообразующую роль, поскольку у верблюдицы, лишившейся верблюжонка и вследствие этого молока, снова появилось молоко благодаря мелодии музыкального инструмента [Семь звезд 2004: 326–327]. Эта история близка старому калмыцкому обряду, при котором на верблюдицу, отказавшуюся от своего верблюжонка, оказывали влияние пением жалобной песни «Бобн-бобн божула» под аккомпанемент домбры, в результате чего мать принимала своего детеныша [Эрендженов 1985: 28–29].

В калмыцкой «Җаңһрчин туск тууҗ» («Легенде о джангарчи») в записи Б. Ф. Б. фон Бергманна (начало XIX в.) рассказывается о том, как душу человека, признанного мертвым, отправили в царство мертвых. Эрлик-хан, в Книге судеб узнав, что время смерти этого человека не пришло, приказал отправить его обратно, в мир людей, вознаградив за испытанный страх – выбрать из услышанных здесь мелодий наиболее понравившуюся, тому понравился «Джангар». Так появился на земле первый джангарчи, исполнивший песню через определенное время после благословения буддийского священника, что подчеркивает сакральный характер как произведения, так и его исполнения. «Буддизм усилил существовавшее у калмыков и народов Центральной Азии почитание эпоса, веру в его магическую силу. Последним объясняются народные представления о том, что прикосновение к старинным изданиям „Джангара“ способно излечивать, звучание эпоса может воздействовать на окружающую природу и связанные с этим обязательные ритуалы (приготовление молочной водки, произнесение йо-

[1] Здесь и далее примеры из этой книги сопровождает наш смысловой перевод. — *Р. Х.*

рялов-благопожеланий), регламентации исполнения (пение песен зимними вечерами)» [Бадмаева 2009: 151].

В то же время обратим внимание в «Легенде о джангарчи» на музыкальные инструменты, на которых в нижнем мире играли существа, подобные шулмусам-чертям. *Зәрмснь хур татҗ, зәрмснь цур, наадкснь домбрт келҗәҗ, кеңкрг, бүшкүр татҗаҗ*. ‘Одни из них играли на хуре, другие на цуре, кто-то напевал под домбру, кто-то бил в барабан, кто-то играл на дудке’ [Мифы, легенды и предания калмыков 2017: 134, 135]. В другой легенде «Җаңhрч» («Джангарчи») первым исполнителем эпоса названа девушка, спевшая богатырям и хану Джангару песню о них и о стране счастья Бумбе [Мифы, легенды и предания калмыков 2017: 136–139], но здесь нет упоминания музыкального инструмента.

«Из трех типов исполнения эпических напевов «Джангара» — *дууллhн* (пение), *келлhн* (сказывание) и *дууллhн келлhн* (смешанное, с чередованием пения и сказывания) — традиционным является напевный с инструментальным сопровождением (*домбр*, *ятх*, *мөрн хур*) (курсив автора. — *Р. Х.*)» [Бадмаева 2009: 149].

В калмыцком героическом эпосе «Джангар» насчитывают одиннадцать музыкальных инструментов. Домбра присутствует на пирах в Багацохуровском цикле. В первой песне: *Талван Цецнәр* ***домбр цокулв***, / *Таңсг Герл босад биилв*. ‘Талван Цецена попросили на *домбре сыграть*, / Тангсаг Герел вышел станцевать’ [Багацохуровский цикл 2020: 106, 107, 214, 215 (с незначительным грамматическим изменением)]. Похожая музыкальная формула как типическое место встречается и в цикле песен джангарчи Мукебена Басангова, и в песне джангарчи Бадмы Обушинова. У М. Басангова: *Тавн наста / Таңсг Герл күүкн [домбр] цоквл, / Талван Цецн көвүн / Тавшад, лугшад биилəд бəəнəл, / Зурhан наста / Зууни Герл күүкнь / Нег тал[д] нь домбр цоквл, / Зулван Цецн көвүн / Лугшад, тавшад биилвл*. Пятилетняя / Девушка Тангсаг Герел [*на домбре*] *стала играть*, / Юноша Талван Цецен, / Притопывая, стал танцевать, / Шестилетняя / Девушка Зуни Герел / В другой стороне [*на домбре*] *стала играть*, / Юноша Зулван Цецен, / Притопывая, стал танцевать’ [Басангов, Обушинов 2020: 72–74, 73–75]. Другим типическим местом стала музыкальная формула: *Эн цуурин дун, / Эн домбрин айс, / Эн хойр көвүнə дун, / Эдн тоотын hарhад бəəсн нəр-наадн / Далн долан ха-*

адын / Өөрнь кесн болад күржңнәд бәәвл. ‘Этого цура звук, / Этой домбры звучание, / Это пение двух юношей, / Их увеселения, игры / [Во владениях] семидесяти семи ханов, / Словно рядом все происходит, слышались’ [Басангов, Обушинов 2020: 184, 185]. Типическое место с упоминанием домбры в песне Б. Обушинова: *Неҗәд, хошад сөңгән ууһад, / Дуң,* ***домбран цокад****, / Бәәһәд бәәв тедн*. ‘Еще по одной, по две [чаши] выпивая, / На дунг, **на домбре играя**, / Так и сидели’ [Басангов, Обушинов 2020: 406, 407]. Более частотны типические места с упоминанием сразу двух звучащих инструментов: *ятха* и *цур*. Они встречаются в разных циклах эпоса. Например, в Малодербетовском цикле, где в третьей песне говорится о том, что супруга Джангара Шавдал: *Найн хойр бернтә / Нәәмн миңһн чивһцтә / Нәрхн шар алтн* ***ятх*** */ Арвн цаһан хурһндан авв. / Дорк долан бернд / Дуутын олн шастр җиңнүләд авв*. ‘О восьмидесяти двух ладах, / О восьми тысячах струн / К изящной желто-золотистой **ятхе** / Десять белых пальцев поднесла, / На нижних семи ладах / Хвалебные ***шастры*** сыграла’ [Калмыцкий героический эпос 2020: 272–275]; или другой герой: *Эрвр зүүгин Миңмеян / Шар алтн цуурар / Алтн* ***ятхин*** *айс / Алдл уга дахв. /* ***Цуур ятх*** *хойрин айс / Алдл уга дахлцв*. ‘Несказанно пригожий Мингмеян / На желто-золотистом ***цуре*** / В такт золотистой ***ятхи*** звучанию / Безошибочно подыграл. / ***Цура*** и ***ятхи*** звуки / В полный лад зазвучали’ [Калмыцкий героический эпос 2020: 274–275]. В Багацохуровском цикле и в цикле М. Басангова тот же Мингиян играет на цуре. У Шавалин Давы на изящной светлой ятхе (*нәрхн цаһан ятх*) играет хатун Ага Шавдал, как и в Малодербетовском цикле.

По словам Г. Ю. Бадмаевой, «тихозвучные хордофоны (*ятха* и *хуур*) также символизировали неземное и властное начало, поэтому они часто употреблялись с эпитетами „золотой“, равнозначный понятию „ханский“: „золотая ятха“ (*алтн ятх*), „золотой хуур“(*алтн хуур*) и „благородный“ (благородство помыслов сравнивается со звуками ятхи)» [Бадмаева 2006а: 150].

В описании музыкальных инструментов, помимо этого, указывается гиперболическое количество струн и ладов, материал (сандаловый цур Мингияна). Типическим местом является подробное описание мелодии цура Мингияна: сравнение с голосом старого лебедя, звучание, слышное по шести тысячам перевалам Алтая. В

Багацохуровском цикле всадник играет на золотом цуре, выводя сто восемь печальных напевов, радостных шестьдесят восемь напевов: *Алтн цууран татж, / Зовлңгин зун нәәмн айс татж йовна, / Жирһлин жирн нәәмн айс татж йовна* [Багацохуровский цикл 2020: 254, 255].

В Багацохуровском цикле и версии Ээлян Овла с мелодией музыкальных инструментов сравниваются развевающиеся во время бега гривы и хвосты коней. Ср. у Ээлян Овла упоминаются *биив*, *ятха* и *хуур*: *Дел, сүүлин делслһнд / **Биив**, **ятхин** дун һарад* ‘Развевающиеся гривы и хвосты / Звуки ***биве*** и ***ятхи*** издавали’; *Дел, сүүләснь / **Ятх**, **хуурин** дун / Һарн, гүүһәд одв*. ‘Гривы и хвосты их / Звуки ***ятхи*** и ***хура*** / Издавали, так они неслись’ [Ээлян Овла 2020: 70, 71, 180, 181]. В Багацохуровском цикле: *Эн салькни серүнднь / Унгсн мөрнәннь / Бәрм ул күрх делнь / Барун бийдән унж, [терүнәснь] / **Бадм ятхин** дун жиңнв, / Бәр талк сувсн мөңгн сүүләснь / **Хуур**, **ятхин** дун жиңнв*. ‘От дуновения этого ветерка / Коня его / Необхватная грива, / На правую сторону свесившись, / Звуки священной ятхи издавала, / С жемчужно-серебристым отливом хвост его / ***Хура*** и ***ятхи*** звуки издавал’ [Багацохуровский цикл 2020: 250, 251]. В этом же цикле есть сравнения челки коня Аранзала Зеерде со священной ятхой (*Бадм ятх саңната*), ушей коня Кёке Галзан — с хуром (*Көк Һалзн күлгнь өмннь / Хуур хойр чикән* ‘Кёке Галзан скакун, / Подобные хуру уши свои...’). У М. Басангова красный язык жаворонка сравнивается с товшуром.

У ойратов «Джангар» исполнялся «под аккомпанемент *товшура* — 2-струнного национального народного инструмента, джангарчи обязательно сам играл и пел» [Ван Гао Чао 2012: 42]. «Западномонгольский ойратский *мактал* — величальная песня в честь Джангара-богдо („Долда-Зээрэд“), как свидетельствует монгольский эпосовед У. Загдсурэн, широко распространен среди ойратов — баитов, дербетов, торгутов, захчинов (и только среди них) — и исполняется в особо торжественных случаях в сопровождении смычкового двухструнного инструмента хура» [Кичиков 1997: 115].

В калмыцких волшебных сказках есть сюжеты, в которых функционируют музыкальные инструменты. Например, «[Байн күүнә арвн долата тууль]» («[Сказка о Семнадцатилетнем, сыне богатого

человека]»), где посланцем хана эрликов является Чивчин, играющий на хуре. В благодарность за коня, полученного от Семнадцатилетнего, он помогает юноше избежать преждевременной смерти, когда, возвращаясь к Эрлик-хану, играя на хуре, слышит, как эрлики должны умертвить юношу до того, как тому исполнится семнадцать лет. Таким образом, он дважды спасает юношу, спасает и в третий раз — от хана Лу. На прощание просит юношу сказать родне: *Чивчин* ***хуурчла*** *харһув, Эрлг Номин хаана зергд* ***хуурч*** *болҗ түрүүга бәәнә*. ‘Я встретился с играющим на ***хуре*** Чивчином, он играет на ***хуре*** для Эрлик-хана и пребывает там, не зная нужды’ [Калмыцкие волшебные сказки 2020: 408, 409]. Судя по всему, при жизни своей Чивчин играл на хуре, а после смерти свое мастерство демонстрировал уже владыке нижнего мира. Ср. с «Легендой о джангарчи».

В другой сказке «[Бадмҗа хаана Бамб көвүн]» («[Бамба — сын хана Бадамджи]») — мотив соблазна мелодиями музыкальных инструментов (*биив* и *ятха*), мимо которых Бамба должен пройти, ведя за собой из дворца девушку. Здесь есть определение этих мелодий, перед которыми юноша не устоял и хотел обернуться, от неминуемой в таком случае смерти его спас верный конь, вынеся вместе с девушкой из опасной ловушки. *…зовлңгин зун нәәмн айс татад, җирһлин җирн нәәмн айс татад,* ***биив***, ***ятхин айс*** *һарв*. ‘повел ее за собой, послышались сто восемь мелодий печали, шестьдесят восемь мелодий счастья, издаваемые *биив* и *ятхой*’ [Калмыцкие волшебные сказки 2020: 476, 477]. В отличие от эпоса здесь нет описания этих музыкальных инструментов.

Напротив, в калмыцких сказках о животных функционирует домбра. Так, в сказке «Ах-дү дөрвн» («Четыре брата») на сюжетный тип 126 А «Напуганные волки» баранчик, козленок, заяц и петушок нашли в степи мертвого волка, баранчик снял с него шкуру, и отправились они дальше. Подойдя к какому-то дому, расстелили перед дверью эту шкуру и вошли в дом, в котором у семи волков было *семь домбр*, и они, играя на *семи домбрах*, устроив пир, плясали: *Герт* ***долан домбрта*** *долан чон* ***домбран цоксн***, *нәр кежң биилҗ бәәдг болна* [Хальмг туульс 1979: 125]. Баранчик в сильном испуге попросил у них домбру, чтобы наиграть мелодию. Играя, стал напевать о том, что в доме семь волков, а перед домом шку-

ра одного волка. Когда семеро волков отправили одного из них на улицу, чтобы узнать, так ли это, тот, вернувшись, подтвердил. Испуганные звери убежали прочь. Здесь баранчику и его названным братьям помогает домбра, но более всего — песня с известием, ставшим угрозой для хищников. Схожий сюжетный тип мы наблюдаем в сказке «Ишк-тек, бүрү-бух, хуц-хурһн һурвн» («Козлик, бычок и баранчик»), где роль спасителя названных братьев отводится уже козленку, который с волчьей шкурой отправился в одиночку за пропитанием да попал в дом к пирующим семи волкам. Козленок, не растерявшись, предложил хозяевам спеть для них под домбру песню перед своей смертью: *Долан чон* ***домбран*** *өгәд оркна. Тегәд ишк-тек* ***домбринь авад цокчана*** [Бутан Санҗин туульс 2008: 17]. Семеро волков отдали ему домбру, а козлик стал играть на ней. И в песне рассказал, что на улице есть шкура одного волка, в доме — шкуры семи волков, будут для козлика, бычка и баранчика шкуры для шубы. И так же волки, убедившись, что на улице лежит волчья шкура, побежали прочь. Если в предыдущей сюжетной коллизии ничего не говорится о судьбе домбры, то в этой коллизии козлик, взяв домбру под мышку, набросив на себя волчью шкуру, вернулся домой. И в этих сказках также нет описания музыкальных предметов, поскольку основное внимание уделено их функционированию в сюжетном мотиве.

Итак, в разных жанрах калмыцкого фольклора встречаются такие музыкальные инструменты, как домбра, ятха, хур, биивe, цур, барабан, дудка и другие, характеризующие исполнителя, пространство и время, события, природу, культуру, историю, быт и бытие.

3. Поэтика домбры в калмыцкой лирике XX в.

В калмыцкой лирике прошлого столетия домбра представлена в разных аспектах.

Так, в названиях стихотворений указывается либо сам музыкальный инструмент: «Домбр» Э. Н. Лиджиева [Лиҗин Э. 1971: 32–33], Б. Б. Сангаджиевой [Саңһҗин Б. 1978: 97–98], А. М. Джимбиева [Җимбин А. 1982: 60–61], С. М. Бадмаева [Бадмин С. 1985: 21], с дополнением «Домбр болн дун» («Домбра и песня»), «Дун дууч хойр» («Песня и певец») Ц. О. Леджинова [Леҗнә Ц. 1990: 63; 1941: 19–20], «Мини домбр күңкнхлә» («Когда домбра игра-

ет») М. В. Хонинова [Хоньна М. 1964: 7–16; Хонинов 1970: 16–20], «Домбр дуулҗана» («Поет домбра») А. И. Сусеева [Сусен А. 1968: 67–69], «Харһан хальсн домбр» («Домбра из сосны») С. К. Каляева [Калян С. 1980: 108], «Харһа модн домбран авад…» («Взяв сосновую домбру…») А. М. Кукаева [Куукан А. 1982: 32], с определением «Хальмг домбр» («Калмыцкая домбра») Е. А. Буджалов [Буджала Е. 1982: 82] и др.

Либо указывается исполнитель: «Домбрч» («Домбрист») М. В. Хонинова [Хоньна М. 1967: 15], С. М. Бадмаева [Бадмин С. 1985: 22–23], Б. Б. Сангаджиевой [Саңһҗин Б. 1986: 68–69], «Домбрчд» («Домбристу») А. Э. Тачиева [Тачин А. 1982: 62–63], «Домбрчин дун» («Песня домбриста») Л. О. Инджиева [Инҗин Л. 1941: 82–83], «Домбрч күүкн» («Домбристка») К. Э. Эрендженова [Эрнҗәнә К. 1981: 27–28; Эрендженов 1985: 113–114].

Либо уточняется сказитель эпоса «Джангар»: «Җаңһрч күүкн» («Девушка-джангарчи») Д. Н. Кугультинова [Көглтин Д. 1940: 45–46; Көглтин Д. 1963: 40–42; Кугультинов 1970: 167–169], «Җаңһрч күүкнд» («Девушке-джангарчи») Л. О. Инджиева [Инҗин Л. 1941: 51–52], «Җаңһрч күүкнд» («Девушке-джангарчи») Б. Б. Дорджиева [Доржин Б. 1941: 74–75], «Джангарчи» Д. И. Насунова [Насунов 1980: 19–22].

Для калмыцких поэтов понятия «домбра» и «песня» нерасторжимы. В двух стихотворениях конца 1930-х гг. Церен Леджинов воздал хвалу музыкальному инструменту, калмыцкой песне и певцу, утверждая их триединство: *Домбрин генәртә дуунла / Дууһан дууч үүрлүллә* ‘С мелодией домбры певец подружил свою песню’ («Дун дууч хойр», 1939) [Леежнә Ц. 1941: 19] . Ср. в другом стихотворении «Домбр болн дун» («Домбра и песня»): «Какая звучная домбра! / Какая радостная песня! / Они, как струйки серебра, / Сливаясь, льются в поднебесье!» (пер. Д. М. Долинского и В. А. Стрелкова) [Леджинов 1964: 14].

Гендерная тема о джангарчи-девушке, основанная на калмыцкой легенде [Семь звезд 2004: 53], представлена в трех стихотворениях конца 1930-х — начала 1940-х гг. Давида Кугультинова, Лиджи Инджиева и Басанга Дорджиева, причем два поэта вступают в стихотворный диалог с первым автором. Если в первом варианте у Д. Кугультинова, как и в легенде «Рождение „Джангариа-

ды“» [Семь звезд 2004: 5], не указан музыкальный аккомпанемент [Көглтин Д. 1940: 45–46], то во втором варианте текста появляется биив-ятха: ***Биив-ятхан*** *һартан бәрв* [Көглтин Д. 1963: 40]. При переводе второго варианта оригинала Я. Козловский вместо биив-ятхи указал уже домбру: «Взяла *домбру*» [Кугультинов 1970: 167]. У двух других авторов музыкальный инструмент вообще не упоминается. Первый автор показал процесс игры на домбре, подчеркнув, что струны солнечно запели, пронзительно зазвучала мелодия. См. подробнее: [Ханинова 2018: 131–141; Ханинова 2021].

У калмыцкого русскоязычного поэта Джангра Насунова в стихотворении «Джангарчи» (1980), написанном по мотивам калмыцкой легенды, старик-джангарчи пением эпоса под аккомпанемент домбры спас рыбаков: «Пел он песни совсем не простые, / И послушно звенела домбра, / И смирил он морскую стихию, / Повернув на Лагань все ветра» [Насунов 1980: 21]. Здесь нет уточнения, кто играл на инструменте, возможно, подразумевается, что джангарчи. Есть вариант такой легенды без упоминания музыкального инструмента [Мифы, легенды и предания 2017: 129–133].

В стихотворении Л. Инджиева «Домбрчин дун» («Песня домбриста») хвала (магтал) домбре, соседствуя с шавашем (танцевальными прибаутками), воздает должное мелодии инструмента, словно дающей крылья людям: *Җиңнәд оддг домбр минь / Җигтә таалта айстал, / Җирһл иктә дүүвр улсин / Җивринь өргсн болнал…* [Инҗин Л. 1941: 82].

У Михаила Хонинова домбрист во время игры необычно сравнивается с автоматчиком в сражении: телодвижения музыканта и слушателя вторят друг другу: *Домбрч домбран авад цокв. / Деед бернд айснь күңкнв. / Негл, бичч тавшҗахшң, / Нанд, зүркм дотран бишлв* [Хоньна М. 1967: 15], «И сам домбрист весь в движенье, / В поту, в экстазе, в жару — / Как автоматчик в сраженье» (пер. А. Г. Наймана) [Хонинов 1970: 13].

В хониновском стихотворении «Дел, сүүләс һарсн көгҗм» («Музыка конских грив и хвостов», 1976) музыкант-ветер играет на конских гривах и хвостах, как в эпосе, создавая степную симфонию, в которой звучат свирели, флейты, скрипки, контрабасы, барабаны [Хоньна М. 1976: 55–58]. Когда адучи-табунщик громко крикнул «Хай!», кони в табуне пришли в движение. Их развева-

ющиеся гривы и хвосты сразу же стали издавать божественную мелодию: *Дел, сүүлән / сеглҗ девскәд, / девин-деедин / айс һарһв* [Хоньна М. 1976: 55]. В эпической традиции гиперболизм присутствует в обозначении многорукого ветра-музыканта, играющего тысячью пальцами на тысяче струнах, а тысяча конских копыт, подобно барабанам, сотрясают землю во время бега. Среди созвучных мелодиям грив, хвостов и копыт поэт выделил *кеңкрг* ‘барабаны’, *бүшкүр* ‘род гобоя’, в русском написании представлены флейты, а также контрабас. Божественность мелодии подчеркнута сравнением: длинные конские волосы грив и хвостов напоминают сутры (молитвенные учения), написанные на длинных тканевых полосах-листах, а конские копыта черного цвета подобны нотам: *Номнь — дел, / сүүлин килһсн. / Ноотнь — мөрдин хар турун* [Хоньна М. 1976: 56]. Эта мелодия, созданная при помощи конских грив, хвостов, копыт, дыхания и ржания, сродни пению, вызывающего слезы на глазах, знаменитого Мингияна из эпоса «Джангар», таким образом, передана эпическая традиция. Иллюстрация художника Владимира Фаворского запечатлела этого богатыря, музыканта и певца, играющего на ятхе. В удачном переводе И. Г. Волобуевой название стихотворение все-таки сужено: «Музыка конских грив» [Хонинов 1978: 69–72], в тексте не упоминаются конские хвосты, хотя в целом описание переводчиком необычной симфонии следует за авторским источником.

В сюжетном плане стихотворения Тимофея Бембеева «Дун» («Песня» (1965) действие происходит в автобусе во время его передвижения по трудной дороге ночью. Неожиданно для уставших пассажиров зазвучала песня. Девушке стал на домбре аккомпанировать юноша, и словно началось между ними состязание: *Дуулх дутман, күүкн / Дууна гүүдл чанһана. / Домбрч көвүн аюрхн, / Дахсн болла* [Бембин Т. 1966: 16]. Любовный мотив соседствует с мотивом молодежного исполнения. Ср. в переводе А. М. Николаева отсутствующее в оригинальном тексте уточнение об отцовской домбре («достал отцовскую домбру»), а также о содержании песни («Девчонка пела про сайгаков / И про парнишку-степняка») [Бембеев 1974: 55].

Мастерство домбриста в ряде стихотворений калмыцких авторов адресовано либо безымянному музыканту у Б. Б. Дорджиева

[Доржин Б. 1978: 19–20; Дорджиев 2008: 453–454], у К. Э. Эрендженова [Эрендженов 1985: 113–114], либо коллективу Калмыцкого ансамбля песни и танца у М. В. Хонинова [Хоньна М. 1964: 7–16], либо конкретному исполнителю — Б. Б. Манджураковой у С. М. Бадмаева [Бадмин С. 1985: 22–23], [Саңһҗин Б. 1986: 68], Э. Каруевой у А. Э. Тачиева [Тачин А. 1982: 62–63]. Восхищаясь танцором в стихотворении «Биич» («Плясун») (1939), Б. Б. Дорджиев, отдав должное музыкальному аккомпанементу, связал домбровые мелодии с радостной современностью: *Күңкнсн домбрин айс / Эндрин байрар җиңннә* [Доржин Б. 1978: 20]. Ср. в переводе К. Алтайского эти строки уже обезличены: «Струна домбры, как добрый друг, / Поет о радости и счастье» [Дорджиев 2008: 454]. Спустя десятилетия С. М. Бадмаев завершает свое посвящение йорялом-благопожеланием, чтобы домбра пела только ласковые песни, чтобы под мирным небом родина процветала: *Тана цоксн домбр / Таалта айсар жиңнг. / Төвкүн теңгр дор / Төрскм санамр җирһг* [Бадмин С. 1985: 23].

К. Э. Эрендженов показал специфическую манеру исполнения домбристки: *Шар харһна домбран / Шавдн бәәҗ цок* ‘На желтой сосновой домбре, постукивая, играй’ [Эрнҗәнә К. 1981: 27]; в пер. А. Аквилева: «Перебирая семь ладов, / *Стучи кольцом по деке*!» («Домбристка») [Эрендженов 1985: 113].

Как отметила Г. Ю. Бадмаева, «среди различных приемов игры, созданных калмыками, интересен такой специфический, как *шавдн* (курсив автора. — *Р. Х.*) — пощелкивание пальцами или стук кольцом, наперстком по верхней деке домбры в чередовании с ударами по струнам. Он применялся в танцевальных наигрышах» [Бадмаева 2010: 355].

Для Б. Б. Сангаджиевой домбра и домбрист подобны волшебникам: *Домбр домбрч хойр / Даршх дутман илвтә* [Саңһҗин Б. 1986: 69]. Анджа Тачиев конкретизирует место проживания адресата — Цаган Аман, где сорок лет звучит домбра Эльзы Каруевой, где звенит колокольчиками гармошка. Здесь речь идет о саратовской гармошке, давно заимствованной и трансформированной калмыками. Поэт воздает должное мастерству музыканта, передаче этого умения молодежи, равносильного возведению памятника этому инструменту: *Баһчудтан дасхсн эрдмәрн / Бумб тәвҗәхичн*

меджәнәв [Тачин А. 1982: 63]. Ср. в переводе В. Стрелкова: «Домбра речиста и добра, / Всегда таланту в лад» [Тачиев 1983: 37, 38].

Любовный мотив демонстрирует стихотворение Санджи Каляева «Харһан хальсн домбр» («Домбра из сосны») с призывом сыграть на сосновой домбре в поисках любящей души: *Харһан хальсн домбриг / Халдн шавдад цокита, / Хәәртә иньгин седклиг / Хәәһәд, олад авита* [Калян С. 1980: 108]. У Анатолия Кукаева девушка по имени Харка, взяв сосновую домбру, играет и поет песню, посвященную другу вдалеке. У домбры семь ладов, песня заполняет всю степь, преодолевая леса и горы, волнует сердце солдата. Домбра единит сердца влюбленных: *Хойр эңкр зүркн нишлнә* [Куукан А. 1982: 32]. В стихотворении Аксена Сусеева «Домбр дуулҗана» («Поет домбра») действие переносится в Болгарию, где на дунайском берегу старая цыганка играет на домбре и поет любовную песню о девушке, которую оставил ее возлюбленный, но она осталась верна своему чувству: *Көгшн цыганк эмгн, көөрк, / Кезәңк баһ цаһан санчкад, / Дуута дүмбр домбран цокад, / Дурна сәәхн дууһан дуулв* [Сусеев А. 1968: 67].

У Андрея Джимбиева домбра показана на войне, когда летом 1941 г. солдаты зашли в освобожденное ими село и увидели сидевшую на крыльце одного уцелевшего дома девушку, игравшую на домбре: *Дөчн негдгч зунар / Дәәнә һалд шатсн / Күүтрт үлдсн һанцхн герин / Кирлцә деер күүкн сууһад / **Домбр** һартан авв, / Дүмбр айс асхрв* [Җимбин А. 1982: 60–61]. Домбра как будто пела о том, что, кроме войны и смерти, есть на свете любовь, песня, девушка: *Дәәнәс, үкләс бас нань / Дурн, дун, күүкн / Делкә деер бәәдм гиҗ / **Домбр җиңнсн болв*** [Җимбин А. 1982: 61]. Ср. в переводе А. Николаева, где девочка стоя играет на домбре, когда играют обычно сидя, чтобы придерживать инструмент [Джимбиев 2020: 44–45]. Поэт актуализировал мелодию домбры вначале как величавую (*дүмбр*) в контексте военной ситуации, у переводчика «мелодичная домбра запела звонко <…> домбра тихонько напевала» [Джимбиев 2020: 45], т. е. только лиричность, переводящая тему в иной регистр для противопоставления.

В нескольких стихотворениях поэты описывают и строение музыкального инструмента [Лиҗин Э. 1971; Эрнҗәнә К. 1981; Буджала Е. 1982; Бадмин С. 1985]. Так, Эренцен Лиджиев подроб-

но передает мастерство создания домбры народными умельцами, начиная с того, что ее делают из сосны, две тонкие струны — из бараньих кишок, что на изящной длинной шее находятся восемь ладов, что сосновая подставка держит две струны: *Хальмг домбриг әмтн / Харһа модар урлна, / Хойр нәрхн чивһсинь / Хөөнә гесәр кенә. // Нәрхн, ут күзүндн / Нәәмн берн бәәнә, / Харһа модн тевкнь / Хойр чивһсинь бәрнә* [Лиҗин Э. 1971: 32]. Для поэта домбра — непременная участница свадеб, праздников, когда она через танцы, песни воспевает радостную жизнь, захватывает сердца людей. Обращение к калмыцкой домбре сопряжено с йорялом-благопожеланием, чтобы народ играл на домбре, танцевал, пел, прославляя степную жизнь: *Теегин олн-әмтн / Тачкнулад домбран цокита. / Тавшад биилəд, дуулыта, / Теегиннь җирһл өргәҗәһитә* [Лиҗин Э. 1971: 33].

В начале стихотворения «Хальмг домбр» («Калмыцкая домбра») Егор Буджалов также уточняет, что у старинной калмыцкой домбры две струны из бараньих кишок: *Хальмг домбр — / Хойрхн чивһсн, / Хойрхн болчкад / Хөөнә гесн* [Буджала Е. 1982: 82]. Перечисляет ее составные, в том числе в фольклорных сравнениях: материал (*харһа* ‘сосна’), силуэт-гриф (*хун күзүтә* ‘лебединая шея’), две колки (*хойр чиктә* ‘два уха’). Он удивлен тем, как из маленькой домбры (*бичкн домбрас*) извлекаются радость, страдания, восторг, жизнь. Как протяжные песни вызывают думы, как танцевальные мелодии побуждают пуститься в пляс. В завершение размышлений поэт благодарен предкам, сотворившим домбру: *Домбр үүдəсн өвкдән / Даңгинд ханлтан өргнəв* [Буджала Е. 1982: 82].

Более подробное описание дает Сергей Бадмаев, начиная с того, что у домбры семь ладов, две колки, в середине есть круглое отверстие, маленькая четырехугольная подставка. Эта сосновая домбра с бараньими кишками-струнами, по его мнению, — одно из сокровищ друга степей: *Хөөнә гесн чивһстә / Харһа модн домбр — / Теегин иньг — хальмгин / Таңсглдг нег зөөр* [Бадмин С. 1985: 21]. Для него скрипка, гармонь, ятха с прекрасными мелодиями, но сердцу ближе мелодия домбры: ***Хуур, гармунь, ятх*** *— / Хуһар сәәхн айста, / Зуг домбрин айсас / Зүркнд таалтань уга!* [Бадмин С. 1985: 21]. Он также обращается к калмыцкой домбре с пожеланием прославлять счастливую жизнь на родине: *Төрскнә нег захд,*

/ Теегин тал дунд, / Хальмг домбр, күңкн, / Хөвтә җирһлән магт! [Бадмин С. 1985: 21]. У поэта домбра предстает в историко-функциональной перспективе в соседстве с другими национальными музыкальными инструментами как средство передачи мировоззрения предков и современников и в личном, и в общем. Ср. в переводе Л. Чашечникова обеднение содержания, неточность деталей: «Нехитрый инструмент / — домбра; Из седовласой / старины / Пришли в сегодня / две струны; стара / Калмыка спутница / домбра; И гармонь, / и скрипку слышал, / и оркестр; Но снова рад, / хоть до утра, / Я слушать, / как поет домбра: / Домбре в душе — / святое место!» [Бадмаев 1983: 17–18].

Бося Сангаджиева в гендерном плане сопоставляет домбру и домбристку, шире — женщину в стихотворении «Домбр» («Домбра»). Используя прием олицетворения, автор показывает молчащую в углу домбру, таящую в себе и радости, и страдания. Две тонкие струны напоминают ей льющиеся дорожки слез. Кажется, что у стоящей в углу домбры столько трогательных мелодий накопилось. И если заиграть, тронуть струны, то столько всего поведает домбра: о смехе молодежи, о шепоте, о влюбленном взгляде. Прикосновение добрых рук подобно цветению. Но если к ней прикоснутся холодные руки грубого человека, то прекрасные мелодии пропадут. Глядя на молчаливую домбру, поэт размышляет о том, что в жизни случается такое, отчего не струны, а сердце человека рвется: *эңгин / Җирһлд модьрун учрхла, / Чивһсн биш, күүнә, / Седкл күүрсн болнм!..* [Саңһҗин Б. 1978: 98]. Ср. в переводе О. Балакиной: «И я боюсь, тогда, / Последний вздох роняя, / Умолкнет навсегда / Душа ее живая. <…> Засыплет черный снег / Живую песню сердца» [Сангаджиева 1976: 29]. В отличие от других поэтов, Б. Сангаджиева не показала музыкальный инструмент в действии. Сама она, по воспоминаниям ее детей, играла на домбре и саратовской гармошке.

Для Эрдни Эльдышева домбра — не просто музыкальный инструмент, а путеводная звезда заблудившегося в безлюдной степи человека: *Эҗго теегт төөрхләчн / Мандлҗ көтлх однв* (*Эргәд тавшад биилхләчн…*) [Эльдшә Э. 1986: 19]. Он убежден, что мелодия домбры поможет отыскать верный путь в жизни: *Жиңнәләд цоксн домбрин / Айсинь дахҗ биилич, / Җирһлд чик хаалһан / Од хәләҗ олыч* [Эльдшә Э. 1986: 19].

4. Поэтика домбры в калмыцкой лирике начала XXI в.

По сравнению с калмыцкой лирикой прошлого столетия современные калмыцкие поэты меньше внимания уделили этому национальному инструменту.

Непритязательное по форме и содержанию стихотворение Андрея Эрдниева, поэта-мелодиста, «Җиңнич, хальмг домбрм!» («Звени, моя калмыцкая домбра!») (2011) имеет элементы магтала — восхваление национального инструмента. Традиционно автор связывает пение домбры с радостью жизни, восхвалением любимой степи, благопожеланием, упоминая при этом сосновый материал инструмента (*харһаһар кесн*), семь его ладов (*долан бернтә*). *Җиңнич, хальмг домбрм, / Җилиг йөрәһәд, дуулыч!* ‘Звени, моя калмыцкая домбра, благословляя год, пой!’ [Эрднин А. 2011: 16]. Лейтмотивом стихотворения стали строки «*хальмг домбрм*» (‘моя калмыцкая домбра’), указывающие в данном случае умение автора играть на домбре, создавать для нее песни.

Стихотворение «Домбрч» («Домбристка») (2017) Николая Хатуева адресовано Ариш Ямановне Адьяновой, жене его дяди, которой в то время было за восемьдесят лет. В отличие от других авторов поэт показал, как на празднике женщина настраивает домбру перед игрой, укрепляет струны, подставку, мизинцем перебирает лады, пробует звук: *Ду-биинһин нәәрт / Домбран Ариш белднә. / Чивһснь, тевкнь батлад / Чикчәһәрн бернинь диглнә. // Көг домбртан орулад, / Күңкнсн әәһинь һарһна* [Хатуев 2017: 10]. Ср. в переводе А. Скакунова: «Как часто Ариш в праздничный вечер / Домбру в свои руки брала. / Ударит по струнам, и песня / Искристым ручьем потекла» [Хатуев 2017: 11].

Не забыл автор отметить леворукость исполнителя: *Солһа һарарн җиңнүләд, / Сәәхн айсинь эңсүлнә* [Хатуев 2017: 10]. Описав мелодии, в которой показана жизнь народа в радости и горести, весенняя прекрасная степь с полетом ласточек, поэт ввел биографический элемент: пребывание домбристки в сибирской ссылке, где она научилась играть на национальном инструменте, исполняла калмыцкие песни, вызывая у слушателей память о родном крае: *Хәңкнсн дуута домбрин / Хойр чивһснд геглзҗ, / Хол Сиврт энлҗ, / Хальмг һазринь санулҗ* [Хатуев 2017: 10]. Всех этих деталей нет в скакуновском переводе. В оригинальном тексте посвящение завер-

шается призывом танцевать под домбру Ариши, подражая полету орлов. Несмотря на то, что сам Н. Хатуев не играет на домбре, его отец и дед владели этим исполнительским искусством.

В стихотворении поэта-билингва Василия Чонгонова «Домбра» (2009) размышления о домбре сопряжены с мотивами назначения искусства, поэта и поэзии. Называя домбру волшебным инструментом, он вводит автобиографический эпизод, когда «мальчишкою в укромный уголок / От бабушки украдкой уволок», когда «впопыхах, в кровь раздирая руки, / Искал <…> источник дивных звуков» [Чонгонов 2009: 100]. Мальчишка замер в изумлении, обнаружив, что домбра пуста, как и гитара, и скрипка, о чем узнал позднее. Будучи взрослым, возвращаясь к урокам детства, поэт приходит к буддийскому пониманию пустоты, открывая для себя, что звуки идеальной чистоты таких музыкальных инструментов, «по сути — порожденье пустоты, / И в этом нету никакой ошибки» [Чонгонов 2009: 100]. Обращение к жизни наполнено авторскими утверждениями о жертвенности творцов искусства: «Чтоб песнь поэта искренней была, / Поэт быть должен выжженным дотла / Огнем измен, предательств и разлук — / Звучит честнее выстраданный звук / Иль выкрикнутый в горький час сомнений» [Чонгонов 2009: 100].

Легенда «Молоко верблюдицы» нашла отражение в одноименном стихотворении калмыцкого русскоязычного поэта Риммы Ханиновой. Мастерство старика-домбриста велико: «Домбру он приносит, / Играет жалобно: плачет домбра… / Плачет верблюдица… Плачет трава… / И молоко из сосков снова брызнет, / Как будто его верблюжонок здесь ищет» [Ханинова 2024]. Любовная коллизия, как и в легенде, проявилась в том, что девушка, не желая выйти замуж за старика-домбриста, когда он сможет своей игрой на домбре вернуть молоко верблюдице, утраченное из-за смерти верблюжонка, сжимала соски животного, чтобы не просочилось молоко. Девичий взгляд, обращенный с мольбой к юноше-домбристу, возымел действие: он тоже заиграл на домбре, и молоко появилось в ведре. «Вот так домбра победила расчет, / Старик-домбрист теперь здесь не в счет. / А юноша с девушкой счастливы вместе. / Домбра в этой юрте — в почете, на месте» [Ханинова 2024].

В другом стихотворении «Мамина домбра», как у Н. Хатуева, звучит мотив сибирской ссылки: тогда, в 1955 г., домбра была

сделана народным умельцем, напоминала своим пением о родном крае: «Домбра — калмыцкий инструмент, / Творенье ссыльного калмыка, / Свидетельство и радостей, и бед, / Делила с ним все тяготы и лихо» [Ханинова 2023]. Семейная домбра вернулась на родину в 1957 г., сохранилась до наших дней. Но нет уже ее хозяйки, ушедшей в лучший мир. Стихотворение посвящено матери поэта. Историю домбры, датированной годом создания на корпусе, имеющем зеркальце, автор завершил мотивом личной и исторической памяти: «Домбра стареет… И, как человек, / Теряет две струны, свою подставку, / Тускнеет зеркальце: у вещи есть свой век… / Но память… Не уйдет в отставку…» [Ханинова 2023].

5. Заключение

В калмыцком фольклоре среди народных инструментов преимущественное место отведено домбре, что нашло отражение в легендах, эпосе «Джангар», волшебных сказках и сказках о животных, в пословицах, загадках, поговорках. Домбра соседствует с другими инструментами — ятха, цур, хур, бииве, как в среднем мире среди людей, так и в нижнем мире мертвых, в то же время имеет сакральный статус как проявление божественного начала.

В калмыцкой лирике XX – начала XXI в. тематическое первенство принадлежит домбре. У многих авторов в той или иной степени имеются строки о домбре. Мы рассмотрели репрезентативные стихи калмыцких поэтов, адресованные этому инструменту или его исполнителям, начиная с конца 1930-х гг. В названиях стихотворений ключевое слово «домбра» (*домбр*) может дополняться определением «калмыцкая» (*хальмг*), притяжательным местоимением «моя» (*мини домбр* ‘моя домбра’), в сочетаниях «домбра и песня» (*домбр болн дун*), «*домбр дууч хойр*» (‘песня и певец’), а также указан исполнитель: домбрист (*домбрч*) или джангарчи (*җаңһрч*). Ряд стихотворений имеет посвящения мастерам домбрового искусства, музыкальному коллективу, близкому человеку.

Несколько стихотворений написано по мотивам легенд и преданий о появлении эпоса и джангарчи-сказителя, о воздействии эпоса и музыкального инструмента на стихию и животных.

В зависимости от авторской интенции текст может синтезировать элементы тех или иных жанров — послания, посвящения,

восхваления, благопожелания, шаваша. Домбра показана в разных сюжетных коллизиях, исторических событиях (строительство социализма, Великая Отечественная война, сибирская ссылка), фокусируя взаимосвязь человека с миром природы и людей, передавая размышления и чувства народа.

У одного автора могут быть варианты одного стихотворения разных лет, когда вначале в тексте 1939 г. нет никакого музыкального инструмента, затем в 1963 г. появляется биивe-ятха (несмотря на то, что в изданиях и переизданиях дата создания стихотворения, как правило, у этого поэта остается неизменной), а в русском переводе — уже домбра.

В стихах материалом для домбры служит сосна, как, видимо, самый распространенный вариант изготовления, нет упоминания в этом плане березы или ели, хотя их тоже использовали народные умельцы.

К сожалению, в калмыцкой лирике начала нового столетия эта фольклорная и литературная традиция ослабевает. Среди причин — смена поколений, незнание калмыцкого фольклора и языка современными поэтами, прежде всего молодыми.

Немного стихотворений в калмыцкой лирике прошлого столетия адресованы хуру, ятхе, биивe-ятхе, но без взаимосвязи с фольклорными источниками.

Источники

Багацохуровский цикл 2020 — Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Багацохуровский цикл // НА КалмНЦ РАН. 2020. 482 с.

Бадмаев 1983 — *Бадмаев С. М.* Домбра: стихи. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1983. 63 с.

Бадмин С. 1985 — *Бадмин С.* Төвкнүн өрүн: шүлгүд. Элст: Хальмг дегтр, 1985. 123 х.

БАМРС 2001 — Большой академический монгольско-русский словарь: в 4 тт. Т. 2: Д–О / отв. ред. Г. Ц. Пюрбеев. М: Academia, 2001. 536 с.

БАМРС 2002 — Большой академический монгольско-русский словарь: в 4 тт. Т. 4: Х-Я / отв. ред. Г. Ц. Пюрбеев. М: Academia, 2002. 532 с.

Басангов, Обушинов 2020 — Калмыцкий героический эпос «Джангар: цикл песен джангарчи Мукебена Басангова, песнь джангарчи Бадмы Обушинова // НА КалмНЦ РАН. 2020. 527 с.

Бембеев 1974 — *Бембеев Т. О.* Пульс: стихи. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1974. 120 с.

Бембин Т. 1966 — *Бембин Т.* Үгм мини — көгм: шүлгүд. Элст: Хальмг дегтр haphач, 1966. 79 х.

Буджала Е. 1982 — *Буджала Е.* Хальмг домбр // Теегин герл. 1982. № 2. Х. 82.

Бутан Санҗин туульс 2008 — Бутан Санҗин туульс (= Сказки Санджи Бутаева). Записи 1971–1978 гг. В 2-х кн. Кн. 1. / сост., подгот. текстов и прилож. Б. Х. Борлыковой. Элиста: КИГИ РАН, 2008. 308 с.

Герлтсн сувсн 2014 — Герлтсн сувсн (=Сияющая жемчужина) (Б. М. Санджиеван бичүлсн авсн амн урн үгин көрңгәс) (=Из фольклорных материалов, записанных Б. М. Санджиевой). Элст: КИГИ РАН, 2014. 230 х.

Джимбиев 2020 — *Джимбиев А. М.* Избранное: Нессякаем бытия исток… На рус. яз. Элиста: РИА «Калмыкия, 2020. 383 с.

Дорджиев 2008 — *Дорджиев Б. Б.* На родных просторах: избранные произведения. Элиста: Герел, 2008. 810 с.

Доржин Б. 1941 — *Доржин Б.* Шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг госиздат, 1941. Х. 74–75.

Доржин Б. 1978 — *Доржин Б.* Төрскндән үлдәгч дун минь: шүлгүд. Элст: Хальмг дегтр haphач, 1978. 149 х.

Жиҗән 1995 — *Жиҗән Э.-Б.* «Үгин эрк» кемән оршв. Элст: Джангар, 1995. 191 х.

Жимбин А. 1982 — *Жимбин А.* Намчрж көкрсн теңгр дор: шүлгүд. Элст: Хальмг дегтр haphач, 1982. 101 х.

Инедиты калмыцкого фольклора 2021 — Инедиты калмыцкого фольклора из архива И. И. Попова: несказочная проза и малые жанры / сост., перевод Б. Б. Горяева, С. В. Мирзаева, Д. В. Убушиева. Элиста: КалмНЦ РАН, 2021. 424 с.

Инҗин Л. 1941 — *Инҗин Л.* Булг: шүлгүд. Элст: Хальмг госиздат, 1941. 97 х.

Калмыцкие волшебные сказки 2020 — Калмыцкие волшебные сказки / вступит. ст. Б. Б. Горяевой; сост., указатели Б. Б. Горяевой, Д. В. Убушиевой; перевод, примеч., коммент., словарь Б. Б. Горяевой, Т. А. Михалевой, Д. В. Убушиевой; отв. ред. А. А. Бурыкин, В. Л. Кляус, В. В. Куканова, Г. Ц. Пюрбеев. М.: АО «Первая Образцовая типография», Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 584 с.

Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / вступит. ст. Б. Б. Манджиевой; сверка текстов песен с оригиналом на ясном письме Б. Б. Горяевой, Б. Б. Манджиевой, Ц. Б. Селеевой; перевод Т. А. Михалевой; примеч., коммент., словарь, указатели

Б. Б. Манджиевой, Т. А. Михалевой; отв. ред. Г. Ц. Пюрбеев, С. Ю. Неклюдов, В. В. Куканова. М.: АО «Первая образцовая типография», Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с.

КРС 1977 — Калмыцко-русский словарь / под ред. Б. Д. Муниева. М.: Рус. яз., 1977. 768 с.

Калян С. 1980 — *Калян С.* Һурвн ботьта үүдәврмүдин хураңһу. 1-гч боть. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1980. 360 х.

Көглтин Д. 1940 — *Көглтин Д.* Баһ насна шүлгүд. Элст: Хальмг госиздат, 1940. 87 х.

Көглтин Д. 1963 — *Көглтин Д.* Цагин җисән: шүлгүд. Элст: Хальмг госиздат, 1963. 127 х.

Кугультинов 1970 — *Кугультинов Д. Н.* Избранные произведения в двух томах. Т. I. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1970. 432 с.

Куукан А. 1982 — *Куукан А.* Хаалһ: шүлгүд болн поэм. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1982. 125 х.

Леджинов 1964 — *Леджинов Ц.* Домбра и песня // Леджинов Ц. О. Песня двух времен: стихи и поэма. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1964. С. 14.

Лееҗнә Ц. 1941 — *Лееҗнә Ц.* Төрскн: шүлгүд. Элст: Хальмг госиздат, 1941. 86 х.

Лееҗнә Ц. 1990 — *Лееҗнә Ц.* Үүнд би төрләв: шүлгүд, поэмс, орчуллһс. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1990. 154 х.

Лиҗин Э. 1971 — *Лиҗин Э.* Җирһлин җисән: шүлгүд болн поэм. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1971. 197 х.

Мифы, легенды и предания калмыков 2017 — Мифы, легенды и предания калмыков / подготовка текстов, пер., вступит. ст., примеч., комментарии, указатели, словарь, сверка калмыцких текстов Т. Г. Борджановой, Т. А. Михалевой; отв. ред. А. А. Бурыкин, Е. Н. Кузьмина, В. В. Куканова, Г. Ц. Пюрбеев. М.: Наука – Вост. лит., 2017. 367 с.

Насунов 1980 — *Насунов Д. И.* Полет копья: стихи. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1980. 61 с.

Пословицы, поговорки и загадки 2007 — Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая / сост., пер. Б. Х. Тодаевой. Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2007. 839 с.

Сангаджиева 1976 — *Сангаджиева Б.* Домбра // Огонек. 1976. № 51. С. 29.

Саңһҗин Б. 1978 — *Саңһҗин Б.* Цаһан цецг: шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1978. 204 х.

Саңһҗин Б. 1986 — *Саңһҗин Б.* Мини җирһлм — мини теегм: шүлгүд. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1986. 95 х.

Семь звезд 2004 — Семь звезд: калмыцкие легенды и предания / сост., пер., вступ. ст., коммент. Д. Э. Басаева. Элиста: Калм. кн. изд-во, 2004. 415 с.
Сусен А. 1968 — *Сусен А.* Цагин айс: шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1968. 75 х.
Тачиев 1983 — *Тачиев А.* Звезда Эрдни: стихи и поэмы. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1983. 105 с.
Тачин А. 1982 — *Тачин А.* Мини тулг: шүлгүд. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1982. 123 х.
Тодаева 2001 — *Тодаева Б. Х.* Словарь языка ойратов Синьцзяна (По версиям песен «Джангара» и полевым записям автора). Элиста: Калм. кн. изд-во, 2001. 493 с.
Хальмг туульс 1979 — Хальмг туульс. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1979. 158 х.
Ханинова 2023 — *Ханинова Р.* Мамина домбра. Из личного архива.
Ханинова 2024 — *Ханинова Р.* Молоко верблюдицы. Из личного архива.
Хатуев 2017 — *Хатуев Н. С.* Талисман калмыка: стихотворения. На калм. и рус. яз. Элиста: Союз писателей Калмыкии, 2017. 96 с.
Хонинов 1970 — *Хонинов М. В.* Битва с ветром: стихи и поэмы. М.: Сов. писатель, 1970. 96 с.
Хонинов 1978 — *Хонинов М. В.* Музыка в гривах: избранные стихи и поэма. М.: Сов. Россия, 1978. 192 с.
Хоньна М. 1964 — *Хоньна М.* Мини домбр күңкнхлә: шүлгүд болн поэмс. Элст: Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1964. 128 х.
Хоньна М. 1967 — *Хоньна М.* Шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1967. 107 х.
Хоньна М. 1976 — *Хоньна М.* Шүлг мини, делгр: шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1976. 85 х.
Чонгонов 2009 — *Чонгонов В.* Сансары отраженный лик: стихи. Элиста: НПП «Джангар», 2009. 207 с.
Шавалиев, Балдыров 2020 — Калмыцкий героический эпос «Джангар»: цикл песен джангарчи Давы Шавалиева; песнь джангарчи Насанки Балдырова // НА КалмНЦ РАН. 2020. 277 с.
Эльдшә Э. 1986 — *Эльдшә Э.* Нарта гер: шүлгүд. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1986. 61 х.
Эрднин А. 2011 — *Эрднин А.* Тег болн дун: шүлгүд. Элст: НПП «Джангар», 2011. 80 х.
Эрнҗәнә К. 1981 — *Эрнҗәнә К.* Җирһлин җивр: шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр haphaч, 1981. 118 х.
Ээлян Овла 2020 — Калмыцкий героический эпос «Джангар: эпический цикл джангарчи Ээлян Овла // НА КалмНЦ РАН. 2020. 483 с.

Литература

Айкина и др. 2017 — *Айкина Л. П., Рагчаасурэн Б., Баатар М.* К истории возникновения, развития и функционирования традиционного монгольского инструмента икэл // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). Барнаул: АГИК, 2017. № 3(13). С. 118–120.

Бадмаева 2001 — *Бадмаева Г. Ю.* Традиционная музыка калмыков в контексте культур Центральной Азии: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2001. 14 с.

Бадмаева 2006а — *Бадмаева Г. Ю.* Звуковой мир традиционной культуры калмыков // Этнографическое обозрение. 2006. № 4. С. 140–153.

Бадмаева 2006б — *Бадмаева Г. Ю.* Межкультурное взаимодействие в традиционном музыкальном инструментарии калмыков // Музыковедение. 2006. № 4. С. 28–35.

Бадмаева 2009 — *Бадмаева Г. Ю.* Музыка // История Калмыкии с древнейших времен до наших дней: в 3 тт. Т. 3. Элиста: Герел, 2009. С. 148–158.

Бадмаева 2010 — *Бадмаева Г. Ю.* Музыкальные инструменты // Калмыки: отв. ред. Э. П. Бакаева, Н. Л. Жуковская. М.: Наука, 2010. С. 351–364.

Батжаргал 2000 — *Батжаргал Б.* Проблема периодизации музыкальной культуры Монголии: автореф. дисс. ... канд. культурологии. М., 2000. 24 с.

Болхосоев 2020 — *Болхосоев С. Б.* Семантика названия монгольского музыкального инструмента «морин хур» // Известия Лаборатории древних технологий. 2020. Т. 16. № 2. С. 81–89.

Борлыкова 2013 — *Борлыкова Б. Х.* О названиях калмыцких музыкальных инструментов и их частей // Вестник Бурятского научного центра СО РАН. 2013. № 1 (9). С. 106–113.

Вызго 1980 — *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. М.: Музыка, 1980. 191 с.

Ван Гао Чао 2012 — *Ван Гао Чао.* Традиционная музыкальная культура ойратов. Элиста: Герел, 2012. 262 с.

Демин 2000а — *Демин А. Г.* Монгольские смычковые инструменты, их роль и место в культуре народов Центральной и Восточной Азии: автореф. дисс. … канд. ист. наук. Улан-Удэ, 2000. 20 с.

Демин 2000б — *Демин А. Г.* Монгольские смычковые инструменты, их роль и место в культуре народов Центральной и Восточной Азии: дисс. … канд. ист. наук. Улан-Удэ, 2000. 197 с.

Демин 2000в — *Демин А. Г.* Музыкальный инструментарий монголов в

эпоху Великой империи (XIII – XIV вв.). Учеб. пособие. Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2000. 45 с.

Дорина 2004 — *Дорина М. В.* Духовые и ударные музыкальные инструменты тюрков Саяно-Алтая (Опыт историко-этнографического исследования): автореф. дисс. … канд. ист. наук. Томск, 2004. 20 с.

Кибирова 1994 — *Кибирова С.* Лютни Центральной Азии в инструментарии монголов, бурят и уйгуров // Mongolica–III. СПб.: Фарн, 1994. С. 80–85.

Кичиков 1997 — *Кичиков А. Ш.* Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. Изд. 3-е, репринтное. М.: Вост. лит., 1997. 320 с.

Луганский 1987 — *Луганский Н. Л.* Калмыцкие народные музыкальные инструменты. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1987. 63 с.

Мамчева 2012 — *Мамчева Н. А.* Музыкальные инструменты в традиционной культуре нивхов. Южно-Сахалинск: Сахалинск. обл. тип., 2012. 382 с.

Осорин У. 2015 — *Осорин У.* Шинҗәнә өөрднрин болн хальмгудын домгүлгүрмүд, домгуд, амн үгин туужс: дүнцүллһн болн зергүллһн. Элст: КИГИ РАН, 2015. 188 х.

Перска, Абдуллина 2021 — *Перска Ё. Ю., Абдуллина Г. Р.* Особенности музыкальной культуры башкир и хакасов в аспекте используемых тем и музыкальных инструментов // Тюрко-монгольский мир Большого Алтая: историко-культурное наследие и современность. Материалы II Международного алтаистического форума (Барнаул — Горно-Алтайск, 30 сентября — 3 октября 2021 г.). Барнаул: Алт. ун-т, 2021. С. 188–192.

Садалова 2018 — *Садалова Т. М.* Магические функции сказительства алтайского народа в сопоставлении с центрально-азиатскими традициями // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). Барнаул: АГИК, 2018. № 2 (16). С. 246–253.

Тритуз 1965 — *Тритуз М. Л.* Музыкальная культура Калмыцкой АССР. М.: Музыка, 1965. 110 с.

Ханинова 2018 — *Ханинова Р. М.* Легенда о первом джангарчи в лирике Давида Кугультинова и Басанга Дорджиева // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2018. Т. 35. № 1. С. 131–141. DOI: 10.22162/2075-7794-2018-35-1-131-141

Ханинова 2021 — *Ханинова Р. М.* Калмыцкая поэзия XX века: поэтика лирических и лироэпических жанров малой формы: монография. Элиста: КалмНЦ РАН, 2021. 504 с.

Чжен 2012 — *Чжен И. А.* Традиционная инструментальная музыка Китая и Монголии в контексте диффузионных процессов // Гуманитарный вектор. 2012. № 3(31). С. 222–228.

Эренджснов 1985 — *Эренджснов К. Э.* Золотой родник: о калмыцком народном творчестве, ремеслах и быте. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1985. 125 с.

УДК / UDC 82.091

Поэтика вещи в творчестве современных татарских поэтов как воплощение национального культурного кода

Альфия Фоатовна Галимуллина[1]

[1] Казанский (Приволжский) федеральный университет (д. 18, Кремлевская, 420008 Казань, Российская Федерация)
доктор педагогических наук, профессор
0000-0002-0006-9193. E-mail: alfiya_gali1000@mail.ru

© КалмНЦ РАН, 2024
© Галимуллина А. Ф., 2024

Аннотация. Исследование специфики художественного воплощения национального культурного кода через вещный мир в современной татарской поэзии представляет научный интерес для исследователей. В данной статье проведен системно-комплексный анализ творчества современных татарских поэтов Рената Хариса, Роберта Миннуллина, Равиля Файзуллина, Сании Ахметзяновой, создающих свои произведения на татарском языке. Выявлено, что большое место в их художественном мире занимают образы дома и родины, важной составной частью которых выступает «вещный мир», элементы национальной одежды (*ак калфак* — женский головной убор, тюбетейка — мужской головной убор, *ичиги* — кожаные сапоги, музыкальные инструменты — курай, гармонь, домра, белое или вышитое полотенце).

Ключевые слова: современная татарская поэзия, национальный код, вещный мир, поэтика вещи, национальная картина мира

Благодарность: Исследование проведено при финансовой поддержке РНФ и Правительства Республики Татарстан в рамках научного проекта «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований малыми отдельными научными группами» (региональный конкурс)» (№ 24-28-20211).

Для цитирования: Галимуллина А. Ф. Поэтика вещи в творчестве татарских поэтов как воплощение национального культурного кода

// Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 209–221. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-209-221

Poetics of things in the works of modern Tatar poets as the embodiment of the national cultural code

Alfiya F. Galimullina[1]

[1] Kazan Federal University (18, Kremlevskaya St., 420008 Kazan, Russian Federation)
Dr. Sc. (Pedagogy), Professor
0000-0002-0006-9193. E-mail: alfiya_gali1000@mail.ru

© KalmSC RAS, 2024
© Galimullina A. F., 2024

Abstract. The study of the specifics of the artistic embodiment of the national cultural code through the material world in modern Tatar poetry is of scientific interest to researchers. This article provides a systematic and comprehensive analysis of the creativity of modern Tatar poets Renat Kharis, Robert Minnullin, Ravil Fayzullin, Sania Akhmetzyanova, who create their works in the Tatar language, and it is revealed that images of home and homeland occupy a large place in their artistic world, an important part of which the "material world" appears, elements of national clothing (ak kalfak — women's headdress, skullcap — men's headdress, ichigi — leather boots, musical instruments — kurai, accordion, domra), white or embroidered towel).

Keywords: Modern Tatar poetry, national code, material world, poetics of things, national picture of the world

Acknowledgements. The research was carried out with the financial support of the Russian Science Foundation and the Government of the Republic of Tatarstan within the framework of the scientific project "Conducting fundamental scientific research and exploratory scientific research by small individual scientific groups" (regional competition)" (No. 24-28-20211).

For citation: Galimullina A. F. Poetics of Things in the Works of Tatar Poets as the Embodiment of the National Cultural Code. *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS.* 2024; 1: 209–221. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-209-221

1. Введение

В современной татарской литературе наблюдается постоянный поиск новых форм и тем, в то же время сохраняются преемственные связи с классической татарской литературой и фольклором. Поэты стремятся сохранить национальную специфику татарской картины мира, передать исконные татарские национальные коды будущим поколениям.

Мы рассмотрим воплощение татарских национальных культурных кодов, отражающих татарскую картину мира, в творчестве современных татарских поэтов Рената Хариса, Равиля Файзуллина, Роберта Миннуллина и Сании Ахметзяновой через такие основные компоненты, как образ дома, национальные праздники, элементы национальной одежды и образы национальных инструментов.

2. Методология исследования

Ведущим методом нашего исследования является системный подход.

Основой изучения художественных произведений современной татарской литературы в проведенном нами исследовании стали труды современных литературоведов О. С. Камышевой, Ш. Ибраева, И. А. Таировой, Р. Х. Шаряфетдинова и др., в которых рассматриваются вопросы поэтики современной татарской литературы, ее ведущих тем, мотивов, возможных литературных взаимосвязей с литературами России, Востока и Запада [Камышева 2008; Ибраев 2019; Таирова, Шаряфетдинов 2023].

В исследовании функции «вещного мира» в произведениях татарской литературы мы ориентировались на исследования В. Н. Топорова, Р. М. Ханиновой [Топоров 1995; Ханинова 2012]. В частности, важным для нашего исследования является наблюдение В. Н. Топорова: «Одежда находится в непосредственном соприкосновении с человеческим телом, она его окружает (этимологически — поставлена в круг (человека), <…> хранит его тепло, образуя первую, ближайшую зону иррадиации человеческого начала. Вещи ближайшего окружения и первой необходимости (стол, стул, постель, посуда, утварь) образуют второй „вещный“ круг, несущий на себе печать человеческого, а целое среды обитания — комната,

дом — образует третий круг, обозначающий границу между внутренним и внешним пространствами деятельности человека» [Топоров 1995: 62]. Сюжетообразующую функцию вещи рассмотрела на примере русской прозы XX в. Р. М. Ханинова.

Как известно, вещи не ограничиваются функциональностью, они обладают своей поэтикой.

Специальных исследований о поэтике вещи в современной татарской поэзии мы не нашли. В определении характерных особенностей музыкальных инструментов в сознании современных поэтов мы ориентировались на статьи О. С. Камышевой, И. А. Таировой, Р. Х. Шаряфетдинова [Камышева 2008; Таирова, Шаряфетдинов 2023].

3. Основная часть

В татарской национальной картине мира центральное место занимает образ Дома, который прежде всего ассоциируется с сельским бревенчатым домом. В поэме «Матур өй» («Красивый дом»), адресованном дошкольникам, Ренат Харис показывает процесс строительства дома от срубленного дерева — бревна до дома с печью и красивыми наличниками, с воротами и завершает описанием новоселья, на который приходят многочисленные друзья и угощаются татарскими национальными блюдами. В финале поэме дедушка, обращаясь к внуку, объясняет важные для татарского народа заветы гостеприимства:

Дәү әти болай диде:
— Кичә өй туе үтте,
шулай булгач безнең өй
тәмам өлгереп җитте.
Син белеп кал бүгеннән –
дуслары күп өй генә
матур һәм яхшы була,
дуслары күп өй генә
җылы һәм якты була!
[Харис 1988: 18].

‘Дедушка так сказал: / — Вчера прошло новоселье, / Вот теперь дом уже достроен, / Ты запомни — / Только дом с многочисленными друзьями / красивым и хорошим будет, / только дом, где много гостей, / будет светлым и теплым’. (Здесь и далее подстрочный перевод наш. — *А. Г.*).

В этой поэме в доступной юным читателям форме излагаются основы татарского национального кода, центральным образом которого является образ Дома.

Во многих стихотворениях Р. Хариса этот образ варьируется, приобретает новые смыслы. Показательно в этом плане стихотворение Р. Хариса «Мичле өй» («Дом с печкой»), в котором применяется минус-прием. Лирический герой попадает в деревенский бревенчатый дом, теплый, светлый, он с нежностью прижимается щекой к белой печке, желая ощутить знакомое с детства тепло, но чувствует только холод камня. Оказывается, современный дом отапливается батареей. Лирический герой — alter ego поэта — жалеет печь, которая осталась лишь украшением дома, потеряв исконную функцию:

Ә мич җансыз...
Шыксызланып калган.
Аңа читен.
Аны кызганам.
Яңалыклар яклы идем һарчак,
Ник кызганам мичне шулчаклы?
Минем өчен ул буш бизәк түгел,
Өйнең күеныı, җылы кочагы.
[Харисов 1, 2006а: 234].

‘А печь мертва.../ Неуютная стала. / Ей непривычно. / Ее жалею. / Всегда я был за новое, / Почему же жалею так печь? / Для меня она не простое украшение, / Печь — душа дома, / его теплые объятья’.

В стихотворении «*Өемә чакырам*» ‘Приглашаю домой’ Р. Хариса пространство «дома» расширяется до размеров Вселенной:

Бар дөньяны өемә чакырам.
Ишегем ачык,
тәрәзәм ачык
җилләргә дә, илләргә дә,
яңгыр тамчыларына да, төнгә дә,
кемгә дә...
[Харисов 1, 2006а: 261].

‘Всю вселенную домой приглашаю. / Дверь моя открыта, / окно открыто / и ветрам, и различным странам / и дождевым каплям, и ночи, / каждому...’.

Таким образом, в этом стихотворении дом расширяется до размеров Вселенной.

В татарскую национальную картину мира входят образы музыкальных инструментов. Применительно к татарскому искусству часто употребляют трудно переводимое на другие языки понятие «моң» в значении «грустная», «душевная» песня, но этими синонимами не ограничивается татарское слово. В стихотворном посвящении композитору Ильгизу Закирову «Бер моң белән моңланабыз» ‘Мы вдохновляемся одной мелодией’ поэт Роберт Миннуллин, связывая образ родины и «моң», замечает:

Айкала моң, чайкала моң
Сөнебез тирәсендә.
Моңлы, җырлы булыйм дисәң,
Туарлык икән Сөндә.
[Миннуллин 2007: 15].

‘Из стороны в сторону качается мелодия / вокруг нашей реки Сюнь. / Если хочешь стать одухотвореннным певцом, / Надо родиться на реке Сюнь’.

С татарской народной душевностью, с татарскими мелодиями ассоциируются и народные инструменты. Самые распространенные из них курай и гармонь.

Так, Р. Миннуллин в ряде стихотворений и песен обращается к образу гармони: *Уйна, әткәй, тальяныңны*! ‘Играй, отец, тальянку!’, *Туган авылым* ‘Родная деревня’, *Гармун гына тыңмасын* ‘Только бы не затихали гармони’, *Узебезчә җыр яңгырый* ‘Песня звучит по-нашему’.

В стихотворении «Уйна, әткәй, тальяныңны!» («Играй, отец, тальянку!») соединяются образы гармони-тальянки и отца, что придает интимность, сокровенность всему стихотворению-песне:

Минем әти гармун уйный
Бик моңсу көннәрендә.
Кошлар сайрый уй уйнаган
Гармунның телләрендә.
Кушымта:
Уйна, әткәй, тальяныңны,
Сагышларга сал җанымны!
Бигрәк матур итеп уйныйсың,

Яшьлегеңне, ахры, уйлыйсың

Әткәй тальян уйнаганда,
Җаннарда җыр тибрәлә.
Үзе уйный, үзе җырлый,
Үзе биеп җибәрә.
[Миннуллин 2007: 355].

‘Мой папа играет на гармони. / В самые грустные дни / Птицы поют на клавишах, / на которых он играет’. Припев: ‘Играй, отец, на своей тальянке, / Погружай мою душу в печали! / Очень красиво играешь, / В душе вибрирует песня, / Сам играет, сам поет, / Сам пританцовывает’.

Образ тальянки наиболее часто встречается в произведениях татарских поэтов. Так, в стихотворении Р. Хариса «Тальян гармун» («Гармонь-тальянка») создается возвышенный образ тальянки, которая может присоединиться к оркестру, но лирическому герою стихотворения тальянка близка тем, что она может подстроиться к каждому человеку, создавая неповторимость, интимность звучания. Тальянка сопровождает человека и в радости, и в горе:

Борчылганга син тынычлык бирдең
хәсрәтленең моңын киметтең,
өмете сүнгән сиңа кушылдымы —
кабынды да китте өмете.
[Харисов 1, 2006а: 182].

‘Обеспокоенному ты даешь успокоение, / утешаешь ты в горе людей, / у потерявшего надежду, присоединяясь к тебе, — / зажигается вера в будущее’.

В финале стихотворения тальянка воспевается с одической интонацией как инструмент на все времена, который дорог старшему поколению в воспоминаниях о молодости, а молодых зовет в будущее:

Бөеклеген, тальян — һәрбер чорга,
Һәрбер җырга кушыла алуда,
Һәрвакытта кеше тавышы белән
Бертуган моң булып калуда!
[Харисов 1, 2006а: 182].

Одним из распространенных образов татарской поэзии являются образы белого платка и белого полотенца, которые приобретают символическое значение как воплощение чистоты помыслов татарского народа.

В стихотворении «Ак сөлге» («Белое полотенце») Р. Харис показывает многозначность и многофункциональность белого полотенца в жизни татарина и в национальных традициях татарского народа. Лирический герой, обращаясь к белому полотенцу, раскрывает его роль в жизни человека: белое полотенце подают гостю, чтобы продемонстрировать «ак йөз» (дословно — белое лицо, то есть показывает добрые намерения хозяев, традиционное проявление гостеприимства татарского народа), к врагу не выходили с полотенцем, подчеркивается чистота полотенца, которым вытирали раны бойца на поле боя или же пот батыра на Сабантуе — татарском национальном празднике плуга, знаменующем окончание полевых работ. Белое полотенце было и в свадебной упряжке коней, с белым полотенцем опускают в могилу. В финале белое полотенце символизирует чистоту помыслов татарского народа:

Кичрешләрнең таныш сиңа
Һәркайсысы,
Илемнең һәрбер шатлыгы,
Һәр кайгысы.
Син бит үзең дә халкымның
Күңеле төсле —
Сөттән сеңгән зур пакълекнең
Бер көзгесе
Һәрбер эшнең, һәр ниятнең
Өмете — уңыш.
Кешеләрнең нияте зур,
Сөлге,
Булыш!
[Харисов 2, 2006б: 412].

‘Переживание знакомо тебе / Каждое, / У моей родины радость, / каждая. / Ты ведь и само отражение души моего народа, / молочно-белое полотенце, / символ нравственной чистоты, / Каждого дела, каждого начинания. / Надежда — успех, / Намерения людей велики, / Полотенце, / Помоги!».

В творчестве известной татарской поэтессы Сании Юнусовны Ахметзяновой (1962 года рождения) лейтмотивом проходят образы родного дома, деревни и дома-родины — Республики Татарстан. Она лауреат литературной премии имени Хади Такташа, автор более 100 популярных песен.

В поэтическом мире С. Ахметзяновой образ Дома вбирает в себя татарские народные праздники (Сабантуй), народные традиции и обычаи (каз туе: *Көз сагышы — каурый моң* ‘Осенняя печаль — мелодия пера’). Образ дома воспринимается как семейный очаг, тесно связанный с образами отца и матери. Обычные для татарского дома предметы быта такие, как медный таз, белое вышитое полотенце, приобретают в ее стихотворениях символическое звучание: «Җиз ләгән» («Медный таз»), «Чиккән сөлге» («Вышитое полотенце»).

Образ родины в поэзии С. Ахметзяновой конкретизируется в стихотворениях, посвященных родному Арскому району: «Арча ягы — туган төбәгебез» («Арский край — наш родной регион»), «Арча читекләре каюлы» («Арские ичиги с ободком»), создается неповторимый собирательный образ Арского края как родины тружеников, земледельцев, талантливых людей, которые бережно хранят свои традиции.

В качестве яркого примера бережного отношения к традиции воспевается традиционный народный промысел: изготовление татарской кожаной обуви — сапожек (*ичиги — читек*):

Арча читекләре чигүле,
Баскан эзе һәрчак җиңүле,
Шаһбаз ирләр таңда чалгы яный,
Аргамагы тора җигүле.
Арча читекләре күп генә,
Күреп аһлар итмәс кем генә!
Дөнья базарында дан яулаган,
Кими калдым, димә син генә.
Арча читекләре сәхтиян,
Бер салам да аны, бер киям.
«Чигү чиккән кебек, кәз-кәз басып,
Эх, биергә иде бер!» — диям».
[Ахметзянова 2022: 46].

Народный поэт Республики Татарстан, лауреат литературной премии им. Габдуллы Тукая Равиль Абдрахманович Файзуллин — автор более 50 книг, изданных на татарском и русском языках. Кроме того, многие его произведения переведены на немецкий, польский, французский, турецкий, киргизский и др. языки. Уже первые его книги, изданные в 1966–1973 гг., «Ажаган» («Зарница»), «Монологлар һәм диалоглар» («Монологи и диалоги»), «Мәрмәр» («Мрамор»), «Наз» («Нега»), характеризуют его как своеобразного автора, внесшего новую струю в татарскую поэзию. Поэзия Равиля Файзуллина посвящена дорогим и близким каждому человеку явлениям, таким как любовь к родине, к родному дому, родной природе, преображающей силе Любви, начинающейся с любви к матери, к своей малой родине и родному языку.

Прежде всего, татарская национальная картина мира проявляется в произведениях, адресованных родителям поэтов, родине, под которой в ряде случаев подразумеваются и родные деревни — деревня Юлсубино Рыбно-Слободского района Республики Татарстан (Р. Файзуллин) и село Елховое Озеро Цильнинского района Ульяновской области (Р. Харис), а чаще всего возникает обобщенный образ родины — Республики Татарстан.

В стихотворении «Туган йорты — балалыкта» («В отчем доме — в детстве») Равиль Файзуллин создает образ родины через призму детства. Лирический герой оказывается в отчем доме, и через ароматы и детали родного дома возвращается в детство:

Иртәдән кичкәчә йөрим / балалыкта, балалыкта! / Туганлыкта, аланлыкта... / Йөрим тоташ балалыкта! // Арышларга башны куям, / Күбәләкләр куып тотам... / Чыбык тотып, өреп чыккан / ят көчекләрне куркытам, / Рәхәт тә соң балалыкта! // Күңелемдә бөртек кер юк, / Авыр гамьмнәр юкка чыккан. / Шатлыгымның биеклеген / үлчи куктә тургай нокта! // Арып кайтам. Чәй өлгергән. / Өйгә тәмле исләр чыккан... / Иң татлы төшләр керәчәк – / кунак бүген Туган йортта!..

(Юлсубино, 1976)

[Файзуллин 2018: 16].

‘С утра до вечера хожу / в детстве, в детстве, / В родных краях, в полях… / Гуляю сплошь в детстве! / Склоняю голову ко ржи. / Ловлю бабочек! / Взяв в руки хлыст, / пугаю выбежавших щенков, / Как хорошо в детстве! // В душе нет ни капли грязи, / трудные времена куда-то исчезли. / Степень моей радости / измеряет в небе жаворонок-точка! // Возвраща-

юсь усталый. Чай вскипел, / по дому распространились вкусные ароматы... / Самые сладкие сны придут — / я гость сегодня в Отчем доме!..'.

К образу родины, как золотого времени детства, добавляется и острое ощущение ответственности за ее будущее.

Так, в стихотворении «Яңа моң» Р. Файзуллин выражает свою глубокую обеспокоенность тем, что многие деревни опустели: старшее поколение уходит в вечность, а молодежь уезжает в город.

Күчтәнәчләр хәзер күп алынмый. / Кайткан саен – йегем кечерәк. / Саранланмадым да, дәрман да бар... / Еллар, уйлар бүтән: «Ник кирәк?» // Кемнең калды хәзер урамыңда / балачактан таныш йөзләрдән? / Мәхрәб әби кая? Хәдичә апай? / Сабир бабай?.. Күптән гүрләрдә! // Бер тупыллар калды баш иярге, / Шул бер инеш калды — тыңларга... / Нинди дер бер яңа моң төсмере / сизәм хәзер шаян җырларда да

(написано в деревне Юлсубино, 1980)

[Файзуллин 2018: 29].

'Гостинцев теперь много не покупаю. / С каждым возвращением ноша легче. / Я и не скуплюсь, и достаток есть… / Только годы и мысли другие: "Что нужно?" // Кто сейчас остался на твоих улицах / из с детства знакомых лиц. / Где бабушка Махраб? Тетя Хадича? / Сабир бабай?.. Давно уже в мире ином! // Только тополя остались склонить голову. / Чтобы слушать, один родник остался… / Какую-то новую нотку грусти / чувствую я в шуточных песнях'.

В творчестве известного татарского поэта и общественного деятеля Роберта Мугаллимовича Миннуллина наиболее ярко проявляется татарская национальная картина мира. С темой «малой родины» в поэзии Р. Миннуллина тесно связана и тема праздников и обычаев татарского народа. Одним из часто встречающихся образов в его лирике является праздник Сабантуй («1994. Актаныш. Сабантуй», «Туган җирләр — туган җирләр», «Гомер сабан туе» и др.).

Сабантуй как один из самых любимых праздников татарского народа в стихотворении «Гомер сабантуе» становится метафорой, отнесенной к юбилею автора. Поэт описывает празднование Сабантуя в родной деревне:

Тиздән урак өсте. Авылдашлар
Көйләп куйган инде урагарын

Челтерчелтер әле чишмәләрем,
Тулып ага әле улакларым.

Авылымның саф суларын эчсәм
Юыладыр кебек гөнаһларым.
[Миннуллин 2007: 158].

‘Скоро начнется сбор урожая. Односельчане / уже заострили свои косы. // Звонко льется родниковая вода, / полноводно льется. // Когда напьюсь чистой родниковой воды, / словно смываются все грехи’.

4. Выводы

В творчестве современных татарских поэтов отражается татарская национальная картина мира, выявляются ее основные компоненты: образ родины и родного края, беспокойство за судьбу татарского языка, литературы и культуры в эпоху глобализации. Поэты посвящают свои стихотворения и поэмы описанию национальных праздников (Сабантуй), традиционным вещам — символам татарского народа (белое полотенце, ичиги, ак калфак, тюбетейка), в их стихотворениях и поэмах воспеваются духовно-нравственные ценности и история татарского народа.

Источники

Ахметзянова 2022 — *Ахметзянова (Әхмәтҗанова) С. Ю.* Күчеш дәвере (Эпоха перемен): шигырьләр, лирик цикл. Казан: Татар. кит. нәшр., 2022. 176 б.

Миннуллин 2007 — *Миннуллин Р. М.* Әсәрләр: 7 томда. Т. 2. Шигырьләр, җырлар, эпиграммалар. Казан: Татар. кит. шәшр., 2007. 591 б.

Файзуллин 2018 — *Файзуллин Р. А.* Калейдоскоп жизни. Казань: Татар. кн. изд-во, 2018. 387 с.

Харисов 1988 — *Харисов Р. М.* Матур өй / Красивый дом. Казан: Тат. кит. нәшр., 1988. 18 с.

Харисов 1, 2006а — *Харисов Р. М.* Сайланма әсәрләр: 7 томда. Төз һәм кереш сүз авт. Ф. Ф. Хәсәнова. Т. 1. Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. 430 б.

Харисов 2, 2006б — *Харисов Р. М.* Сайланма әсәрләр: 7 томда / Ренат Харис. Төз һәм кереш сүз авт. Ф. Ф. Хәсәнова. Т. 2. Казан: Татар. кит. нәшр., 2006. 463 б.

Литература

Ибраев 2019 — *Ибраев Ш.* Тюркология: научная парадигма и междисциплинарный характер // Turkic Studies Journal. Евразийский национальный университет им. Л. Н. Гумилева. 2019. Num. 2. Vol. 1. Pp. 41–59.

Камышева 2008 — *Камышева О. С.* Метафорические обозначения музыкальных инструментов в русской художественной литературе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 34 (74). Аспирантские тетради. Ч. 1. (Общественные и гуманитарные науки). Научный журнал. 2008. С. 206–210.

Таирова 2023 — *Таирова И. А., Шаряфетдинов Р. Х.* Репрезентация музыкальных традиций в письменных памятниках Древнего Востока // Наука и школа. 2023. № 6. С. 11–21. DOI: 10.31862/1819-463X-2023-6-11-21

Топоров 1995 — *Топоров В. Н.* Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. М.: Прогресс, 1995. С. 7–112.

Ханинова 2012 — *Ханинова Р. М.* Поэтика вещи в русской прозе XX века: учеб. пособие. Элиста: Калм. ун-т, 2012. 188 с.

УДК / UDC 82-1/9

Поэтика вещи в романе М. Дюрас «Английская мята»: от улики к минус-приему

Ольга Владимировна Федунина[1]

[1] Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (д. 25А, стр. 1, 121069 Москва, Российская Федерация)
кандидат филологических наук, старший научный сотрудник
0000-0001-6874-248X. E-mail: fille.off[at]gmail.com

© КалмНЦ РАН, 2024
© Федунина О. В., 2024

Аннотация. В статье рассматриваются структурные и функциональные особенности изображения вещей в романе М. Дюрас «Английская мята». В ходе анализа устанавливается, что традиционная для криминального сюжета функция вещи как улики поглощается здесь другой, менее очевидной и связанной с поиском «правильного вопроса» — об истинной причине убийства. «Избавление» от вещей как следов пребывания в обыденном, сугубо материальном мире происходит и на сюжетном, и на нарративном уровнях. Утративший внешнюю конкретику, сохранивший лишь свое имя в немногочисленных перечнях, предмет фактически поглощается словом, речью. Выявленные особенности дают более полное представление о соотношении романа М. Дюрас с традициями криминальной литературы и французского «нового романа», а именно с одним из его базовых принципов — детализированным изображением вещей вне смысловых и символических связей, тождественными самим себе (le chosisme).

Ключевые слова: вещь, «новый роман», криминальная литература», роман-интервью, М. Дюрас, «Английская мята»

Для цитирования: Федунина О. В. Поэтика вещи в романе М. Дюрас «Английская мята»: от улики к минус-приему // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 222–233. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-222-233

The Poetics of the Thing in M. Duras's *L'Amante Anglaise*: From Evidence to Minus-device

Olga V. Fedunina[1]

[1] A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS (25A, bld. 1, Povarskaya St., 121069 Moscow, Russian Federation)
Cand. Sc. (Philology), Senior Research Associate
0000-0001-6874-248X. E-mail: fille.off[at]gmail.com

© KalmSC RAS, 2024
© Fedunina O. V., 2024

Abstract. The paper considers the structural and functional specifics of the portrayal of things in the novel "*La menthe anglaise*" by M. Duras. In the framework of the analysis it is stated that the traditional for criminal plot function of a thing as a clue is absorbed here by another, less obvious and related to the search for the "right question" about the true reason of the murder. The "getting rid" of things as traces of their presence in the everyday, purely material world takes place both at the narrative and plot scales. Having lost its external instantiation, having retained only its name in a few lists, the object is actually swallowed up by the word, by speech. The detected singularities give a fuller picture of the correlation of M. Duras's novel with the traditions of criminal literature and the French "new novel", namely with one of its basic principles, the detailed depiction of things (le chosisme) beyond semantic and symbolic connections, as identical to themselves.

Keywords: thing, "new novel", criminal literature, novel-interview, M. Duras, "English Mint"
For citation: Fedunina O. V. The Poetics of the Thing in M. Duras's *L'Amante Anglaise*: From Evidence to Minus-device // Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS. 2024; 1: 222–233. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-222-233

1. Введение

Роман французской писательницы Маргерит Дюрас «Английская мята» ("L'Amante anglaise", 1967) можно назвать эксперимен-

тальным сразу в нескольких направлениях. Написанный в форме *романа-интервью* и состоящий целиком из обмена репликами между автором будущей книги о «вьорнском убийстве» и участниками событий, он акцентирует проблему жанрово-родовой принадлежности произведения и демонстрирует, на первый взгляд, срединное положение между эпикой и драмой. См. характеристику, данную И. Шрамеком: «Именно из интервью складывается книга, персонаж-писатель только составляет ее. Во всей книге нет ни одного слова, которое не было бы представлено в диалоге» [Šrámek 1974: 107]. Обрамляющего нарратива и нарратора в привычном понимании в «Английской мяте» как будто нет, хотя этого явно требует сюжет, построенный вокруг истории убийства и его расследования.

Однако и здесь разрушается читательское ожидание встречи с традиционной детективной схемой: реконструкция обстоятельств преступления происходит отнюдь не путем поиска улик и логических умозаключений «сыщика», но в пространных диалогах-интервью со свидетелями и самой обвиняемой.

Более того, акцент при этом явно смещается на личность убийцы и мотивировку совершенного преступления, что, согласно тезису французских теоретиков и практиков в области криминальной литературы, творивших под коллективным псевдонимом Буало-Нарсежак (Пьер Буало и Тома Нарсежак), обозначает ее границы: «Либо преступление заслоняет преступника (роман-загадка), либо преступник заслоняет преступление (психологический роман)» [Буало-Нарсежак 1990: 194].

«Английская мята» по этой классификации, несомненно, попадает во вторую группу.

Обращение к криминальной литературе и ее устойчивым схемам вообще было характерно для французского так называемого «нового романа» 1950–1960-х гг. (le roman nouveau; достаточно вспомнить такие знаковые тексты, как «Соглядатай» А. Роб-Грийе, «Портрет неизвестного» Н. Саррот). Как отмечает И. Кудряшов, «устранив ясность в отношении сюжета, главного героя и его личности, а также и самого рассказчика, авторы в то же время использовали наиболее клишированные и привычные массовому читателю жанры» [Кудряшов 2019]. Экспериментирует в этом хорошо знакомом поле

и М. Дюрас, причем трансформация затрагивает один из наиболее значимых для криминальной литературы аспектов — *поэтику вещи*.

2. Постановка задачи

Непосредственная задача исследования — анализ структурных и функциональных особенностей, связанных с изображением вещей (предметов одежды, интерьера) в романе М. Дюрас «Английская мята». Однако обращение к этому частному, на первый взгляд, вопросу позволит лучше понять сущность и результаты эксперимента, проводимого автором с романной формой. Представленная в «Английской мяте» игра с детективным каноном важна в контексте переосмысления базового для французского «нового романа» понятия «шозизм» (le chosisme), заявленного в сборнике эссе А. Роб-Грийе «За новый роман» и закрепляющего специфическое понимание вещи и ее функций в искусстве. Необходимо сразу оговорить, что полная характеристика «нового романа» как литературного явления не входит в наши задачи. О «шозизме» и других его основополагающих принципах см., например, не потерявшую актуальности работу [Еремеев 1974]. Следует также помнить об отмеченном Т. В. Балашовой расхождении между теорией и практикой авторов «нового романа» [Балашова 1965: 95], что происходит, по-видимому, и в рассматриваемом произведении М. Дюрас, где общие принципы литературного направления уступают конкретным авторским задачам.

Реальность и вещь, согласно эстетическим установкам «неороманистов», которые отталкиваются как от реалистического, так и от экзистенциалистского романа, должны представать в искусстве тождественными самим себе [Benda 1947: 239], вне каких-либо связей и смысловых напластований, в том числе символических. Отсюда особая роль описаний предметов в «новом романе»: «Описывать вещи — значит намеренно занять место вне их, ничего не присваивая и не перенося на них. Описание вытесняет все иные подходы к предмету, и „новый роман“ усиленно использует этот принцип» [Муравьева 2012: 167]. При этом нельзя забывать, что вещь как элемент созданного автором художественного мира, по формулировке А. П. Чудакова, «прежде всего носитель качествования художественной системы, воплощающий в себе ее главные свойства <…> Художественный предмет имеет непрямое отношение к вещам

запредельной ему действительности» [Чудаков 1992: 25]. Другими словами, на первый план выходят особые функции вещи внутри художественной реальности, определяемые авторскими задачами и поэтикой произведения как целого. Цель предпринятого анализа как раз и заключается в определении этих функций в романе М. Дюрас.

3. Основная часть

М. Дюрас в своей «Английской мяте», как представляется, отталкивается от обеих обозначенных традиций: ее роман кажется почти полностью «безвещным», можно сказать, что в данном случае имеет место своего рода «минус-прием». Исчезают и подробные описания тех немногих вещей, которые все же называются в тексте. Но тем сильнее привлекают к себе внимание фрагменты, когда вещь все же проникает в ткань романа, меняя тем самым эту общую тенденцию. По своим функциям такие редкие упоминания могут быть разделены на две группы.

Первая из них связана с более очевидной линией, идущей от криминальной литературы. Композиционно такие упоминания о вещах сгруппированы в первой, начальной части романа, воспроизводящей интервью с одним из свидетелей саморазоблачения убийцы — с владельцем местного кафе Робером Лами.

Упоминаемые вещи воспринимаются самим персонажем (точнее, его «голосом»; об этой технике, которую М. Дюрас разрабатывала в своем романном творчестве и кинотворчестве, см.: [Шулятьева 2019: 56–70]) как признак чего-то необычного, нарушающего привычную картину, норму: «Мне показалось, вид у него [Пьера Ланн, мужа обвиняемой в убийстве] усталый, да и одет как-то небрежно — это он-то, всегда такой аккуратный. На нем была голубая рубашка с затертым воротником — помню, я даже обратил на это внимание. Подумал про себя: с чего бы это?» [Дюрас 2011: 27].

Фиксация непривычных для конкретной ситуации вещей (предметов одежды и аксессуаров) заставляет читателя сразу предположить, кто же окажется виновным в убийстве:

«В этот момент и появилась Клер.

На ней темно-синий плащ — она надевает его, когда идет дождь. А погода-то ясная, никакого дождя. В одной руке у нее маленький чемоданчик, а в другой черная клеенчатая сумочка» [Дю-

рас 2011: 17], очевидно, коррелирующая с «пухлым черным портфелем» у ног незнакомца, ранее не появлявшегося в кафе «Балто», в котором владелец, правда, безошибочно узнает «вылитого легавого в штатском».

Вещь в трактовке этого персонажа выступает, таким образом, в традиционной для криминальной литературы функции *улики преступления*. Не случайно он опровергает важность «разных там объяснений» (действий преступника) в пользу вещественных доказательств, улик: «Зачем во всем этом копаться? Что это даст? Главное — факты, улики» [Дюрас 2011: 37].

В оригинале: “Ne pas l’aborder du tout. Se contenter de la prevue. Un point, c’est tout” [Duras 2014: 34].

Для Робера Лами, постороннего свидетеля, не связанного напрямую с участниками драмы, «все это похоже на сцену из спектакля» [Дюрас 2011: 23], что проецируется на необычную нарративную структуру романа.

О ее соотношении с различными кинематографическими техниками пишет Д. В. Шулятьева, отмечая также принципиальную «ненадежность» всех рассказчиков в «Английской мяте», поскольку каждый из них так или иначе связан с убийством [Шулятьева 2019: 87–90].

Владелец кафе в этом ряду, похоже, наименее пристрастный, но также и менее остальных осведомленный.

Обозначенной чисто внешней, традиционной функции вещи соположена иная, которая раскрывается во второй и третьей частях романа М. Дюрас (интервью с мужем убийцы и ею самой соответственно).

Чтобы точнее определить эту функцию вещей, нужно помнить о значимой для данного произведения дихотомии «английской мяты», любимого растения Клер, и «мясной подливы», которую постоянно готовит ее убитая кузина Мари-Тереза. Вещь имеет ценность (в том числе материальную) как раз в этом втором, обыденном мире «нормальных» людей, по отношению к которому убийца, Клер Ланн, позиционирует себя на «другой стороне» [Дюрас 2011: 195].

Один из ключевых вопросов в романе — о соотношении преступления и нормы, о том, может ли у убийцы быть какая-то своя норма, отличная от общепринятой.

Для мужа обвиняемой (Клер) «все дело в ее безумии. Думаю, она всегда была не в себе» [Дюрас 2011: 130].

В этот же ряд «безумных», т. е. алогичных с обыденной точки зрения поступков вписывается стремление Клер избавиться от вещей или разрушить их: здесь и выброшенный в колодец транзистор, и то, что «ей хотелось что-нибудь ломать, портить. Собирала газеты и жгла их в камине. Часто била посуду или просто выбрасывала ее в мусорное ведро. Иногда прятала вещи по углам, закапывала в саду — например, свои часы, свое обручальное кольцо, — хоть она и говорила, что потеряла их, уверен, они где-то в саду. Еще резала ножницами. Помню, один раз она раскромсала свои одеяла, каждое на три куска одинаковой длины. Но вообще-то, главное было спрятать от нее спички и ножницы [т. е. опасные предметы], и все» [Дюрас 2011: 123].

Приведенный список уничтоженных или спрятанных Клер вещей — чуть ли не самый пространный в романе (но опять-таки без детального описания!), в то время как в «интервью» с самой героиней акцентируются такие мотивы, как чистота и потребность не оставлять видимых, материальных следов своего присутствия в мире «мясной подливы»: «Понимаете, так я всегда была готова: чистая, причесанная, кровать застелена. Могла идти в сад, не оставляя следов. <…> после меня ничего не найдут, никаких особых следов, только чистые» [Дюрас 2011: 193].

С освобождением от вещей закономерно коррелирует символическое очищение — с помощью противостоящей мясной подливе английской мяты: «Иногда я ела ее понемножку, чтобы очищать себя изнутри» [Дюрас 2011: 217] и через убийство: «Знаете, до убийства я была хуже сточной канавы. Теперь уже нет» [Дюрас 2011: 217].

Наконец, в том же ряду непосредственный «триггер», спровоцировавший преступление: Клер видит спящую Мари-Терезу: «Терпеть не могу, когда люди много едят и много спят» [Дюрас 2011: 167] и тарелки, напомнившие ей другие, купленные перед заключением брака с Пьером Ланн: «На дне тарелок — рисунок, как на тех, что мы купили в Каоре за три дня до свадьбы, магазин „Магазин Этуаль, 1942 год“. И пошло-поехало» [Дюрас 2011: 195].

Разрушение вещей коррелирует с расчленением мертвого тела

жертвы, кузины Клер Мари-Терезы, заменившей ее в супружеском доме в роли хозяйки.

После убийства, замечает Клер, дом и все вещи, скорее всего, будут проданы ее мужем, выставившим их напоказ (ср. с ее собственной интенцией «не оставлять следов»): «Устроит аукцион прямо на улице. Жители Вьорна придут поглазеть на кровати. Теперь мне уже все равно, когда увидят всю эту пыль, столы в жирных пятнах, грязную посуду…» [Дюрас 2011: 179].

Таким образом, если убийство и «очищает» саму Клер (по ее мнению), все вещи в доме, напротив, загрязняются, лишаются хозяев и целостности (будут распроданы по отдельности в ходе аукциона).

Не случайно для нее самой органичным пространством является не дом, а сад, где единственная «вещественная» привязка — скамья, на которой она обычно сидит, а сама Клер делается, как она говорит, «той, кто останется после моей смерти» [Дюрас 2011: 170].

В этом контексте нарочитый уход от вещного ряда в романе кажется уже логичным. Коль скоро все материальное соотносится с мертвенным миром «мясной подливы», избавление от него через акт убийства воспринимается главной героиней как своего рода ритуальное очищение.

Функции вещи далеко не исчерпываются только сюжетообразующей (подобно тому как выходит за эти пределы роль четок в криминальном сюжете, что было отмечено Р. М. Ханиновой с подробной реконструкцией их семантики в культурной традиции [Ханинова 2012: 88–95]).

Именно поэтому акцент переносится с поиска чисто внешних улик и непосредственного повода к убийству на вопрос об истинных, внутренних, экзистенциальных причинах: «Как вы знаете, я здесь не для того, чтобы обсуждать с вами детали дела, я хочу докопаться до причин» [Дюрас 2011: 85].

Таким образом, и здесь явное отступление от канона криминальной литературы, где мотивы (причины) преступления, как правило, важны не сами по себе, а лишь для раскрытия личности преступника: «Автору и читателю необходимо отождествить героя-деятеля (т. е. в первую очередь — преступника) с его поступ-

ком. Но совсем не обязательно разбираться в его побуждениях и в специфике его восприятия событий» [Тамарченко 2008: 55].

Итак, конечная цель в «Английской мяте» М. Дюрас, очевидно, — *правильный вопрос* об истинной причине убийства.

Это открыто проговаривается в 3-й части романа, в диалоге с Клер Ланн:

«— *Так вы не знаете, почему ее убили?*

— Нет, так я сказать не могу.

— *А что бы вы могли сказать?*

— Все зависит от вопроса.

— *Значит, вам так и не задали правильного вопроса [Duras 2014: 165: la bonne question] насчет убийства?*

— Нет. Я говорю правду. Если бы мне задали правильный вопрос, я бы знала, что ответить. А какой это должен быть вопрос, я и сама толком не знаю» [Дюрас 2011: 187].

Однако, при явной очевидности личности убийцы и даже некоторых деталей (убийство было совершено не в лесу, как полагал полицейский, а в погребе и т. д.) главная цель все же остается не достигнутой: обрывается, так и не превратившись в полноценный, диалог писателя с Клер, причем симптоматично ее желание продолжать разговор.

По выражению А. Сэммер, героиней владеет «страх перед последним словом, которое остановило бы круговорот смыслов и похоронило бы живую речь» [Saemmer 2005: 139].

Роман завершается призывом: «На вашем месте я бы послушала. Послушайте меня, пожалуйста!» [Дюрас 2011: 223].

Обратим внимание на особое значение, которое получают слово и речь в целом, превалирующие над традиционным криминальным сюжетом; объектом поисков должны стать не улики, но «правильный вопрос» о причине и смысле убийства.

Именно этот главный вопрос выполняет здесь функцию семантического «зияния», о котором пишет А. Г. Вишняков: «Сюжет в его обычном понимании не интересует Новый Роман. <…> На месте События, вокруг которого строился бы сюжет, зияет дыра, притягивающая автора и читателя своей таинственной властью, в которую они зачарованно вглядываются» [Вишняков 2010: 44]. Точно так же остается не найденной главная улика: отделенная от

тела голова жертвы. Собственно, симптомом провала настоящего диалога является как раз подмена этой уликой реконструкции истинной мотивировки к убийству: «Выходит, только одно это слово и имело бы для вас значение, а все остальные — нет? И вы надеетесь, что я позволю украсть у меня это слово? Чтобы все остальные слова так и остались заживо погребенными… и я вместе с ними… в этой психушке?» [Дюрас 2011: 220] — упрекает Клер писателя за его настойчивые вопросы о месте и способе.

При этом мертвая, отделенная от тела голова одновременно воспринимается как предмет, улика (с внешней позиции полицейских, которым она нужна лишь для полного установления личности погибшей, вьорнских обывателей, а в итоге и самого писателя), но также как плод взаимозамены мертвого и живого: Клер после церемонии захоронения головы думает об убитой кузине, что та «совсем ожила» [Дюрас 2011: 210].

Так сходятся обе линии, идущие от жестко функциональной поэтики криминальной литературы и от экспериментальных поисков «нового романа», в котором, по замечанию А. М. Зверева, «описываемый мир расчленяется с целью выделения в нем главенствующих „знаков“, которые затем соединяются по игровым правилам» [Зверев 2003: 665].

4. Выводы

Идущая от криминальной литературы чисто сюжетная функция вещи как улики преступления в романе М. Дюрас «Английская мята» оказывается на внешнем, но отнюдь не единственном уровне.

Другой, куда более значимый план выделяет это произведение М. Дюрас из общих тенденций формирования и развития французского «нового романа» как литературного направления. Вещи как знак мира, из которого исключает себя главная героиня и от которого она пытается «очиститься» через акт убийства, практически лишаются превалирующего значения в повествовании, равно как подробных описаний. Они действительно становятся лишь знаком, ибо от них остается только название в немногочисленных перечнях.

Освобождение героини от вещей как «следов», закрепляющих ее присутствие в реальности, коррелирует с ее выпадением из

привычных логических связей в собственный, мир, воплощением которого становится не предмет, но растение — английская мята (это название обыгрывается и в заглавии романа).

Выявленные в ходе анализа функциональные особенности вещей соотносятся с общим ходом трансформации романной формы в этом произведении.

Подобно тому, как традиционная нарративная структура и система персонажей сменяются соположением «голосов», каждый из которых рассказывает свою историю, улика уступает место поиску «правильного вопроса» о скрытой, онтологической причине убийства.

Таким образом, над материальным предметом, соотносимым с конкретикой внетекстовой реальности автора и читателей, здесь доминирует слово.

Литература

Балашова 1965 — *Балашова Т. В.* Французский роман 60-х годов. Традиции и новаторство. М.: Высшая школа, 1965. 105 с.

Буало-Нарсежак 1990 — *Буало-Нарсежак.* Детективный роман / пер. А. Строева // Как сделать детектив. М.: Радуга, 1990. С. 192–224.

Вишняков 2010 — *Вишняков А. Г.* Французский Новый Роман 50-х годов. Опыт диахронической типологизации // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. 2010. № 2. С. 41–48.

Дюрас 2011 — *Дюрас М.* Английская мята / пер. с фр. О. Захаровой. М.: Астрель: АСТ; Владимир: ВКТ, 2011. 223 с.

Еремеев 1974 — *Еремеев Л. А.* Французский «новый роман». Киев: Наукова Думка, 1974. 224 с.

Зверев 2003 — *Зверев А. М.* «Новый роман» // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2003. Стб. 664–666.

Кудряшов 2019 — *Кудряшов И.* «Эротика Текста»: «Новый роман» = антироман. Литература подлинного интереса к вещам // Concepture. 24.04.2019. // URL: https://concepture.club/post/rubrika_2021/nouveau-roman?ysclid=lt4cfj33vl968854921 (дата обращения: 29.02.2024).

Муравьева 2012 — *Муравьева Л. Е.* Французский «новый роман» и поп-арт: вещь в нулевой степени // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. № 1(2). С. 166–169.

Тамарченко 2008 — *Тамарченко Н. Д.* Детективная проза // Поэтика: сло-

варь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2008. С. 55–56.
Ханинова 2012 — *Ханинова Р. М.* Поэтика вещи в русской прозе XX века. Элиста: Калм. ун-т, 2012. 188 с.
Чудаков 1992 — *Чудаков А. П.* Вещь во вселенной Гоголя // Чудаков А. П. Слово – вещь – мир: от Пушкина до Толстого. Очерки поэтики русских классиков. М.: Сов. писатель, 1992. С. 25–45.
Шулятьева 2019 — *Шулятьева Д. В.* Интермедийный дрейф в творчестве Маргерит Дюрас (1955–1976). М.: РУДН, 2019. 161 с.
Benda 1947— *Benda J.* Le procès du "chosisme" // Les Études Philosophiques. 1947. Vol. 2. № 3/4. Pp. 239–248 // URL: http://www.jstor.org/stable/20841073 (дата обращения: 1.03.2024).
Duras 2014 — *Duras M.* L'Amante anglaise. Paris: Gallimard, 2014. 206 p.
Saemmer 2005 — *Saemmer A.* L' Histoire dans l' Amante anglaise // Les Lectures de Marguerite Duras. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2005. Pp. 137–146.
Šrámek 1974 — *Šrámek J.* La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras // Études romanes de Brno. 1974. Vol. 7. Pp. 83–120.

УДК / UDC 821.512.36+82-3

Столкновение с вещью как столкновение с иным в романе Г. Аюурзаны «Их тени выше наших душ»

Мария Павловна Петрова[1]

[1]Санкт-Петербургский государственный университет (д. 11, Университетская наб., 199034 Санкт-Петербург, Российская Федерация)
кандидат филологических наук, доцент
0000-0002-6120-7676. E-mail: mariap2001[at]mail.ru

© КалмНЦ РАН, 2024
© Петрова М. П., 2024

Аннотация. В статье рассматривается творчество Г. Аюрзаны (1970 г. р.) — одного из самых востребованных и читаемых авторов в современной Монголии. Его писательский диапазон очень широк: от постмодернизма до магического реализма, от психологических детективов до исторических романов. В 2021 г. вышел новый роман Г. Аюрзаны «Их тени выше наших душ» («Тэдний сүүдэр бидний сэтгэлээс урт»). На этот раз автор обратился к жанру научной фантастики. В Монголии переведены и пользуются популярностью у читателей классические научно-фантастические произведения Ж. Верна, А. Толстого, А. Азимова, С. Лема, братьев Стругацких. В современной монгольской литературе этот жанр начинает развиваться с 40-х гг. XX в. К фантастическим можно отнести повесть Л. Тудэва «Вечный огонь» («Мөнхийн гал»), роман Ж. Гала «Тайна хрустального зерцала» («Болор толийн нууц»), роман Д. Даржи «Путешествие в далекие миры» («Алс холын ертөнцөд жуулчилсан нь»). Название романа Г. Аюурзаны представляет собой цитату из знаменитого хита «Stairway to Heaven» британской рок-группы «Led Zeppelin», появившегося в 1970-х гг. Это глубокий философский текст Роберта Планта об иллюзорности нашего мира, о тщетных надеждах и несбыточных ожиданиях. Птица — черная галка с красным клювом — становится центром повествования в романе «Их тени выше наших душ». Это связано, в том числе, с мифопоэтической традицией кочевников Центральной

Азии, наделявшей птиц особыми свойствами. Образ говорящей бумажной птицы присутствует в знаменитом сургаале-поучении поэта и религиозного просветителя XIX в. Д. Равжи (1803–1856). Однако с птицей ли главный герой сталкивается на первой странице романа? Нет, он встречается не с живой птицей, а с кибернетическим организмом, созданным еще в 1984 г. на заре микропроцессорной эры в одной из научных лабораторий Советского Союза. С того момента, как в мозг вживляют микрочип, птица становится киборгом, вещью, чем-то иным. Автор напрямую поднимает проблему инаковости в реальном мире. Встреча героя с этой вещью — встреча с иным — играет ключевую роль во всем фантастическом романе.
Ключевые слова: Г. Аюурзана, роман, фантастика, птица, вещь, иное, инаковость
Для цитирования: Петрова М. П. Столкновение с вещью как столкновение с иным в романе Г. Аюурзаны «Их тени выше наших душ» // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2024. № 1. С. 234–244. DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-234-244

Collision with a Thing as a Collision with Other in G. Ayurzana's Novel "Their Shadows are Taller Than Our Souls"

Mariia P. Petrova[1]

[1] Saint-Petersburg State University (11, Universitetskaya Emb., 199034 St. Petersburg, Saint-Petersburg, Russian Federation).
Cand. Sc. (Philology), Associate Professor
0000-0002-6120-7676. E-mail: mariap2001[at]mail.ru

© KalmSC RAS, 2024
© Petrova M. P., 2024

Abstract. Article examines the work by G. Ayurzana (b. 1970), one of the most popular and read authors in modern Mongolia. His creative range is very wide: from postmodernism to magical realism, from psychological detective stories to historical novels. In 2021, G. Ayurzana's new novel "Their Shadows are Taller than Our Souls" ("Тэдний сүүдэр бидний сэтгэлээс урт") was released. This time the author turned to sci-

ence fiction genre. In Mongolia, classic science fiction works by J. Verne, A. Tolstoy, A. Azimov, S. Lem, and Strugatsky brothers have been translated and are popular among readers. In modern Mongolian literature this genre begins to develop in the 1940s 20thcentury. Fantastic ones include L. Tudev's story "Eternal Flame ("Мөнхийн гал"), J. Gal's novel "The Secret of the Crystal Mirror"("Болортолийн нууц"), D. Darzha's novel "Journey to Distant Worlds"("Алс холын ертөнцөд жуулчилсан нь"). The title of G. Ayurzana's novel is a quote from the famous hit of the British rock band Led Zeppelin "Stairway to Heaven", which appeared in the 1970s. This is a deep philosophical text by Robert Plant about the illusory nature of our world, about vain hopes and unrealistic expectations. The bird — a black jackdaw with a red beak — becomes the center of the narrative in the novel "Their Shadows are Taller than Our Souls." This is due, among other things, to the mythopoetic tradition of the nomads of Central Asia, which endowed birds with special properties. The image of a talking paper bird is present in the famous *surgaal* teaching of the poet and religious educator of the 19th century D. Ravzha (1803–1856). However, does the main character encounter a bird on the first page of the novel? No, the hero of the novel meets not with a living bird, but with a cybernetic organism created back in 1984 at the dawn of the microprocessor era in one of the scientific laboratories of the Soviet Union. From the moment a microchip is implanted into the brain, the bird becomes a cyborg, a thing, something else. The author directly raises the problem of otherness in the real world. The hero's encounter with this thing — the encounter with the other — plays a key role in the entire fantasy novel.
Keywords: G. Ayurzana, novel, fantasy, bird, thing, other, otherness
For citation: Petrova M. P. Collision with a Thing as a Collision with Other in G. Ayurzana's Novel "Their Shadows are Taller Than Our Souls". *Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS*. 2024; 1: 234–244. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2024-1-29-234-244

Сегодня Гун-Аажавын Аюурзана (г. рожд. 1970) является одним из самых востребованных и читаемых авторов в Монголии. Его творческий диапазон очень широк: от постмодернизма до магического реализма, от психологических детективов до исторических романов. Это «Долг в десять снов» («Арван зүүдний өр») [Аюурзана 2005], «Рожденные эхом» («Цуурайнаас төрөгсөд») [Аюурзана 2007], романы «Легенда о шамане» («Бөөгийн домог») [Аюурзана

2010], «Шугдэн» («Шүгдэн») [Аюурзана 2012], «Белый, черный, красный» («Цагаан, хар, улаан») [Аюурзана 2012], «Пульсация» («Судасны чимээ») [Аюурзана 2015], «Тайны священного Хангая» («Сахиуст Хангайн нууц») [Аюурзана 2017], «Формула духа» («Сүнсний томьёо») [Аюурзана 2019], «Встретимся вчера. Монолог покойника» («Өчигдөр уулзъя. Бүрлээчийн монолог») [Аюурзана 2020].

Так, в романе «Тайны священного Хангая» («Сахиуст Хангайн нууц», 2017) писатель обратился к методу магического реализма, которым в монгольской литературе активно пользуются такие авторы, как Д. Батбаяр, Л. Дашням, Г. Мэнд-Ооёо, Ц. Тумэнбаяр, Л. Ульдзийтугс и др. [Петрова 2021: 41].

«Это произведение, представляющее внутренний мир человека, его воспоминания. В целом можно назвать его психологическим. Главный герой — последний ноён 4 хошуна, но мой роман еще и о необычной судьбе народа, особенностях этой местности, о Хангайском крае, где родились многие поколения моих предков», — сказал Г. Аюурзана в своем интервью газете «Өдрийн сонин» [Өдрийн сонин 2017], название его романа сразу «обозначает место действия, определяющее пространственную локализацию описываемых событий — Хангайские горы» [Петрова 2021: 42].

«На страницах романа „Тайны священного Хангая“ сосуществуют прошлое и настоящее, жизнь и смерть, священное и мирское, духовное и материальное. На примере судьбы своего героя автор представляет историю как отдельного хошуна, так и всей страны в целом. Его персонажи, с одной стороны, пребывают в конкретном культурно-временно́м пространстве, а с другой — тесно связаны с пространством более широкого мифологического плана. Текст романа насыщен элементами традиционной монгольской культуры. Художественный мир произведения базируется на глубинных родовых корнях. В мифологической основе романа проявляется поэтика магического реализма» [Петрова 2021: 44].

В 2021 г. увидел свет новый роман Г. Аюурзаны «Их тени выше наших душ» («Тэдний сүүдэр бидний сэтгэлээс урт»).

На этот раз автор обратился к жанру научной фантастики.

«В широком понимании научная фантастика включает произведения, основанные на рациональных гипотезах в области науки и

техники, буквально или метафорически осмысляющих проблемы взаимодействия человека и технологий, науки и природы» [Большая Российская Энциклопедия].

«Монгольская научно-фантастическая художественная литература связана с богатыми традициями устного народного творчества. Она развивалась на основе народных сказок, особенно сказок волшебных, образов и сюжетов героического эпоса. Элементами фантастики пронизаны „Сокровенное сказание монголов“, „Повесть о Сулхарнае“, „Повесть об Эндурэл хане“, „Повесть о Зеленой Дара-эхэ“» [Энциклопедия монгольской литературы 2022: 455–456].

В Монголии переведены и пользуются популярностью у читателей классические научно-фантастические произведения Жюля Верна, Алексея Толстого, Айзика Азимова, Станислава Лема, братьев Стругацких.

В современной монгольской литературе этот жанр начинает развиваться с 40-х гг. XX в.

«Фантастику можно разделить на произведения о ближайшем, отдаленном и нереальном будущем. К фантастическим можно отнести повесть Л. Тудэва «Вечный огонь» («Мөнхийн гал»), роман Ж. Гала «Тайна хрустального зерцала» («Болор толийн нууц»), роман Д. Даржи «Путешествие в далекие миры» («Алс холын ертөнцөд жуулчилсан нь»). Фантастическая художественная литература — это не только метод и попытка предсказать будущее и будущую жизнь человечества (нации) в форме предвидений, но и возможность познания мира в связи прошлого, настоящего и будущего Вселенной, а также возможность спрогнозировать будущее в художественной форме. <…> И то, и другое очень важно, потому что писатели-фантасты всегда предупреждали человечество о возможных опасностях и бедах, всегда искали образ светлого будущего, которое можно построить», — пишет Д. Галбаатар [Галбаатар 2012: 185–186].

Название романа Г. Аюурзаны «Их тени выше наших душ» представляет собой цитату из знаменитого хита британской рок-группы «Led Zepppelin» «Лестница в небо» («Staiway to Heavan»), появившегося в 70-е гг. XX в. Это глубокий философский текст Роберта Планта об иллюзорности нашего мира, о напрасных на-

деждах и невозможных ожиданиях. «И когда мы идем по дороге, / Наши тени выше наших душ…» («And as we wind on down the road / Our shadows taller than our soul»), — поют рок-музыканты [Stairway to Heaven].

Именно эта строка берется автором в качестве эпиграфа к эпилогу научно-фантастического романа.

Однако в тексте песни, кроме Дамы, покупающей себе лестницу в небо, есть еще один персонаж — маленькая певчая птичка, которая сидит на дереве у ручья и поет: «Иногда все твои мысли ошибочны» («In a tree by the brook / There's a songbird who sings, / Sometimes all of our thoughts are misgiven») [Stairway to Heaven].

Птица — черная галка с красным клювом — становится центром повествования в романе «Их тени выше наших душ». Это обусловлено в том числе и мифопоэтической традицией кочевников Центральной Азии, наделявшей птиц особыми свойствами.

«Будучи одним из элементов религиозно-мифологической системы и ритуала, птицы обладают самыми разнообразными функциями: они могут быть божествами, тотемными предками, культурными героями, демиургами, ездовыми животными богов, шаманов, героев, превращенными людьми. Они являются особыми мифопоэтическими классификаторами и символами божественной сущности, верха, неба, духа неба, солнца, грома, ветра, облака, связи между космическими зонами, свободы, роста, жизни, плодородия, изобилия, подъема, восхождения, вдохновения, пророчества, предсказания, души, духа жизни. На Мировом древе — символе трехчленности мирового пространства, распределенного по вертикали, птицы находятся на его вершине, являясь принадлежностью верхнего, небесного мира, и в таком качестве они противопоставлены существам нижнего, подземного, мира…» — пишет И. В. Стеблева [Стеблева 2002].

Однако птица ли то, с чем сталкивается главный герой на первой странице романа? «Не есть ли испуг временной потерей сознания? Однажды утром, катаясь на велосипеде, когда огибал парк… Точно позади меня послышался звук сур-сар, и мне подмышку залетело нечто черное и очень неприятное» (здесь и далее перевод наш. — *М. П.*) — такова сюжетная завязка повествования. «Что это?» — думает герой [Аюурзана 2021: 5].

Поиску ответа на этот вопрос и посвящен весь роман.

В последующие несколько дней герой романа вновь появляется в парке, но уже с конкретной целью — найти ту самую галку с красным клювом, что так внезапно налетела на него накануне. Как выпускник биологического факультета, он знаком с моделями поведения животных и птиц, поэтому довольно быстро ее находит, начинает подкармливать, любуется внешним видом необычной птицы.

«Именно об этой птице существует загадка „Черная бутылка с коралловой пробкой“. Она была необычайно красива: ярко-красный изогнутый клюв, ярко-красные ноги, сверкающее шелковистое черное оперенье. Не знаю, откуда она однажды взяла такой же, как ее клюв, ярко-красный шейный ободок. <…> Было похоже, что она сама этому очень радовалась», — пишет Г. Аюурзана [Аюурзана 2021: 10].

Главная сущностная характеристика того или иного фантастического мира — изображение «невозможного».

Автор подходит к границе «возможного-невозможного», когда птица начинает вести с героем телепатические беседы.

«Спокойно! Спокойно! К счастью, ты действительно начал слышать. Я этого ждала. Я не птица. Это большой секрет. То, что меня создали искусственно, — большой секрет. Все это создали в большой тайне такие же люди, как ты. И эту тайну больше нельзя держать в секрете. Ты должен ее разгадать. Я говорю в интересах всех птиц…», — транслирует она [Аюурзана 2021: 16].

Необходимо отметить, что диалоги с птицами — явление нередкое в монгольской литературе.

Так, поэт и религиозный просветитель Д. Равжа (1803–1856) еще в XIX в. написал известный сургаал-поучение «Бумажная птица, проясняющая закон времени» («Цагийн жамыг тодруулагч Цаасан шувуу») [Равжаа 1991: 114–138].

Л. К. Герасимович характеризует это произведение, как развернутый свод морально-этических и эстетических представлений монголов XIX в.

«Сургаал „Бумажная птица, проясняющая закон времени“ написан в жанре песни-диалога (харилцаан дуу), представляющем собой развернутый диалог двух действующих лиц, из которых одно

задает вопрос, выслушивает ответ и, никак не реагируя, переходит к новым вопросам, содержание которых не регламентировано законами жанра и полностью зависит от интересов автора сургаала» [Герасимович 2006: 314].

Нас же в данном контексте интересует тот факт, что герой поучения Д. Равжи разговаривает с вещью в виде птицы, сделанной из бумаги.

Итак, в романе Г.Аюурзаны перед читателем тоже оказывается не живая птица, а кибернетический организм, созданный в далеком 1984 г. на заре микропроцессорной эры в одной из научных лабораторий Советского Союза. С момента вживления в мозг микрочипа птица становится киборгом, вещью, иным.

Здесь традиционный для монгольского фольклора и литературы образ птицы подменяется образом птицы-киборга, происходит не только его трансформация, но и переосмысление. Столкновение героя с этой вещью — встреча с иным — играет ключевую роль во всем научно-фантастическом романе «Их тени выше наших душ».

Представляя читателю родословную птицы-киборга, Г. Аюурзана показывает процесс того, как постепенно утрачивается ее субъектность: теряется свободная воля, разум становится придатком технологий.

«Все мои чувства, эмоции, страхи и радости через микрочип, вживленный в мой мозг, должны были сразу поступать в базу данных исследователей. Я соответствовала всем породам птиц, понимала все их языки, и, преодолевая все расстояния во время миграции, должна была передавать информацию обо всем, что попадалось мне на глаза», — рассказывала птица-киборг [Аюурзана 2021: 32].

Созданная посредством технологий новая вещь обладает многими качествами, свойственными живым организмам, но все же является искусственно разработанным иным.

Главный герой романа начинает свое расследование, пытаясь выяснить истинные цели создания технологического продукта, с которым так внезапно столкнулся.

Проблема инаковости решается автором в двух планах — внутреннем и внешнем. С одной стороны, постепенно происходит принятие иного героем романа, с другой — выявляется отношение к этой проблеме в научном мире.

Характерно то, что все ученые мужи, к которым герой обращается за помощью, имеют «птичьи» имена: профессор Утка, Ласточка, Сокол.

Г. Аюурзана последовательно представляет их образы, истории их жизненного и научного пути. И во всех биографиях этих ученых присутствует такой элемент постмодернистской эстетики, как деконструкция. Один умирает при невыясненных обстоятельствах, другой оказывается на скамье подсудимых.

Но выяснить удается следующее: у птицы-киборга есть так называемый отец-разработчик, который и устанавливает контроль над всеми, с кем его детище соприкасается. Соответственно, галка с красным клювом выполняет роль приемо-передатчика различных данных.

На протяжении всего повествования птица-киборг пытается вернуться в живой мир, вновь обрести субъектность, свои чувства и эмоции, стать обычной птицей.

Автор этот вопрос оставляет открытым.

«„Да, мы, птицы, приходим в этот мир, чтобы жить. Не так, как вы — люди — жить богато или бедно, а просто — жить! Просто летать! Смотри!“. И галка с красным клювом вдруг с шумом взлетела. Покружилась надо мной и полетела дальше. Я и подумать не мог, что больше никогда ее не увижу. Поэтому я лишь улыбнулся ей вслед» [Аюурзана 2021: 300].

На наш взгляд, в своем научно-фантастическом романе «Их тени выше наших душ» Г. Аюурзана поднимает острые проблемы, связанные с внедрением искусственного интеллекта, контакта человека с кибернетическими организмами, моделированием реальности.

В центре внимания автора сложная социально-философская проблематика быстро наступающего будущего.

Создавая свой фантастический мир, писатель уделяет большое внимание влиянию науки на развитие общества, а именно контролю над разумом, телепатии, сверхразумным компьютерам и роботам.

Балансируя на тонкой грани живого / искусственного, Г. Аюурзана предостерегает читателя от возможных ошибок на этом пути.

Источники

Аюурзана 2005 — *Аюурзана Г.* Арван зүүдний өр. Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг ХХК, 2005. 152 х.

Аюурзана 2007 — *Аюурзана Г.* Цуурайнаас төрөгсөд. Улаанбаатар: Сорхон цагаан ХХК, 2007. 134 х.

Аюурзана 2010 — *Аюурзана Г.* Бөөгийн домог. Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг групп ХХК, 2010. 234 х.

Аюурзана 2012 — *Аюурзана Г.* Шүгдэн. Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг ХХК, 2012. 333 х.

Аюурзана 2015 — *Аюурзана Г.* Судасны чимээ. Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг ХХК, 2015. 234 х.

Аюурзана 2017 — *Аюурзана Г.* Сахиуст Хангайн нууц. Улаанбаатар: Сэлэнгэ Пресс ХХК, 2017. 250 х.

Аюурзана 2019 — *Аюурзана Г.* Сүнсний томьёо. Улаанбаатар: Сэлэнгэ Пресс ХХК, 2019. 250 х.

Аюурзана 2020 — *Аюурзана Г.* Өчигдөр уулзъя. Бүрлээчийн монолог. Улаанбаатар: Сэлэнгэ Пресс ХХК, 2020. 220 х.

Аюурзана 2021 — *Аюурзана Г.* Тэдний сүүдэр бидний сэтгэлээс урт. Улаанбаатар: Gun Publishing, 2021. 348 х.

Литература

Большая Российская Энциклопедия // URL: https://bigenc.ru/c/nauchnaia-fantastika-v-literature-aa3800 (дата обращения 27.03.2024).

Галбаатар 2012 — *Галбаатар Д.* Уран зохиол: онол, түүх, шүүмжлэл. Улаанбаатар: [б. и.], 2012. 594 х.

Герасимович 2006 – *Герасимович Л. К.* Монгольская литература XIII – начала XX вв. (материалы к лекциям). Элиста: НПП «Джангар», 2006. 362 с.

Өдрийн сонин 2017 — *Аюурзана Г.* «Сахиуст Хангайн нууц» романдаа хошуу ноёоныхоо хувь тавиланг бичсэн // Өдрийн сонин, 15.05.2017 // URL: https://dnn.mn (дата обращения: 27.03.2024).

Петрова 2021 — *Петрова М. П.* Отражение истории Монголии начала XX века в романе Г. Аюурзаны «Тайны священного Хангая» // Mongolica. 2021. Т. XXIV. № 3. С. 41–45.

Равжаа 1991 — *Равжаа Д.* Үлэмжийн чанар (Дуу, шүлэг). Сайншанд: «Ялалт»хэвлэх үйлдвэр, 1991.251 х.

Стеблева 2002 — *Стеблева И. В.* Очерки турецкой мифологии. М., 2002 [электронный ресурс] // URL: https://libking.ru/books/sci-/

sci-culture/1072851-10-iya-stebleva-ocherki-tureckoj-mifologii-po-materialam-volshebnoj-skazki.html#book (дата обращения: 27.03.2024).
Энциклопедия монгольской литературы 2022 — Монгол утга зохиолын нэвтэрхий толь-I. Улаанбаатар, 2022. 511 х.
Stairway to Heavan — Stairway to Heavan [электронный ресурс] // URL: https://ru.musinfo.net/lyrics/led-zeppelin/stairway-to-heaven (дата обращения: 27.03.2024).

Научный журнал

Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН

Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS

Главный редактор: В. В. Куканова

2024. № 1

Переводчик: *Номинханова Б. О.*
Компьютерная верстка: *Когданов А. Н.*

Дата выхода 15.05.2024. Формат 60x90/16.
Усл. печ. л. 15,31. Тираж 100 экз. Заказ 02-24.
Подписной индекс 33086. Цена свободная.

Учредитель, редакция, издатель, типография:
Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
«Калмыцкий научный центр Российской академии наук»

Адрес учредителя, редакции, издателя, типографии:
Российская Федерация, Республика Калмыкия,
358000, г. Элиста, ул. им. И. К. Илишкина, д. 8,

Тел. +7(84722) 3-55-06
Сайт: http://kigiran.com/pubs/index.php/bul
E-mail: publ.kscras@gmail.com

Отпечатано в КалмНЦ РАН:
Республика Калмыкия, 358000 г. Элиста, ул. им. И. К. Илишкина, д. 8