

Смерть и жизнь — во власти языка,  
и любящие его вкусят от плодов его.  
(Притчи 18:21)



# REVIEW

OF THE RUSSIAN  
CHRISTIAN  
ACADEMY

FOR THE HUMANITIES

**Philological Sciences**

---

2025

volume 6

issue 4

*Since 2020*

*Published  
4 times a year*

St. Petersburg

# ВЕСТНИК

РУССКОЙ  
ХРИСТИАНСКОЙ  
ГУМАНИТАРНОЙ  
АКАДЕМИИ

2025

ТОМ 6

выпуск 4

**Филологические науки**

---

*Издается  
с 2020 г.*

*Выходит  
4 раза в год*

Санкт-Петербург

**Главный редактор**

Д. К. Богатырёв

**Зам. главного редактора**

Е. Китова

**Редакционная коллегия**

О. В. Богданова, И. О. Ермаченко,  
Я. С. Иващенко, Ч. Пило Боил ди Путифигари,  
Т. С. Росянова, А. А. Синицын, Н. С. Широглазова

**Редакционный совет**

Ю. Л. Воротников, А. Г. Гачева, М. Денн, И. В. Дергачёва,  
Ю. В. Еремин, И. А. Есаулов, В. Н. Захаров, Э. Меттини, А. Ночера,  
Е. Р. Пономарев, А. Сорелла, И. Н. Сухих

Вестник Русской христианской гуманитарной академии.

Филологические науки

2025. Том 6. Вып. 4. — СПб.: Изд-во РХГА, 2025.

ISSN 2712-844X

---

**Editor-in-Chief**

Dmitry Bogatyrev

**Editor**

Elena Kitova

**Editorial Board**

Olga Bogdanova, Igor Yermachenko,  
Jana Ivaschenko, Cecilia Pilo Boyl di Putifigari,  
Tatiana Rosyanova, Alexander Sinitsyn, Natalia Shiroglazova

**Advisory Board**

Yury Vorotnikov (Moscow, Russia), Anastasia Gacheva (Moscow, Russia),  
Mariz Denn (Bordeaux, France), Irina Dergacheva (Moscow, Russia), Yury  
Eremin (St. Petersburg, Russia), Ivan Esaulov (Moscow, Russia), Vladimir  
Zakharov (Moscow, Russia), Emiliano Mettini (Moscow, Russia), Antonina  
Nochera (Palermo, Italy), Evgeny Ponomarev (St. Petersburg, Russia), Antonio  
Sorella (Abrutstso, Italy), Igor Sukhikh (St. Petersburg, Russia)

The Russian Christian Academy for the Humanities  
named after Fyodor Dostoevsky Publishing House  
St. Petersburg, Russia

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

- Молчанова Д. А.*  
Пространственно-временная организация и ценностная  
архитектоника «кавказского цикла» А. С. Пушкина .....9
- Страшкова О. К., Коваленко К. В.*  
Категории пространства и времени  
в постмодернистской драме Николая Коляды .....22

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

- Сидоров А. Ю.*  
Глоссарий устаревших этнонимов Маньчжурии .....30
- Шишкин В. А., Коваленко К. В.*  
Японская письменность как средство выразительности .....48

### ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ И ПРИКЛАДНАЯ ЛИНГВИСТИКА. ПЕРЕВОДЫ

- Малори Ж.*  
Последние короли Туле <отрывки>  
Перевод О. Р. Проценко-Кальниной .....61
- Смирнова Н. С., Поликашина О. И.*  
Переводческие решения в гимнографии:  
Сопоставление русского текста и английских переводов  
акафиста митрополита Трифона Туркестанова  
«Слава Богу за всё!» .....70

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Волков В. П.

Мифология «Тараканища» Корнея Чуковского  
(криминалистическое расследование) .....79

## ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АРХИВ

Китова Е.

Диалогизм — интертекстуальность — декодирование:  
О републикации учебного пособия профессора И. В. Арнольд. ....99

Арнольд И. В.

Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики  
(в интерпретации художественного текста)  
Подготовка текста, редакция и примечания Е. Китовой .....103

## VITA HUMANITATIS ET HOMINUM

Синицын А. А.

Книжная Галатика нашей Академии:  
К 60-летию Александра Галата .....127

Лурье Е. Б.

Пастернаки: Родители и дети  
(выставочный проект в Доме-музее Б. Л. Пастернака в Переделкине) .....132

Марков А. В., Штайн О. А.

«Личное дело» Игоря Савкина и Льва Карсавина .....145

Синицын А. А.

О Десятом заседании историко-культурологического семинара  
«Логос. Этос. Миф: Лики и отблики культур». ....148

## LETUM NON OMNIA FINIT

Китова Е.

Слово — диалог — бессмертие:  
Памяти Азы Алибековны Тахо-Годи .....160

Круглый стол, посвященный памяти Азы Алибековны Тахо-Годи

(участники: Малинаускене Н. К., Савельева О. М., Муханова В. В.,  
Брагинская Н. В., Файер В. В., Мостовая В. Г.). ....163

Синицын А. А.

К 70-летию профессора Е. А. Чиглинцева .....175

## CONTENTS

### LITERARY STUDIES

- Molchanova D. A.*  
Spatial-Temporal Organisation and Value Architectonics  
of A. S. Pushkin's 'Caucasian Cycle' ..... 9
- Strashkova O. K., Kovalenko K. V.*  
The Categories of Space and Time in Nikolai Kolyada's Postmodern Drama .....22

### LANGUAGE STUDIES

- Sidorov A. Yu.*  
Glossary of Obsolete Ethnonyms of Manchuria ..... 30
- Shishkin V. A., Kovalenko K. V.*  
Japanese Script as a Literary Device .....48

### THEORETICAL AND APPLIED LINGUISTICS. TRANSLATIONS

- Malaurie J.*  
The Last Kings of Thule <Extracts>  
Translation by O. R. *Proshchenok-Kalnina* .....61
- Smirnova N. S., Polikashina O. A.*  
Hymnographic Translation Strategies:  
Comparing the Russian Original and English Translations  
of Metropolitan Tryphon's Akathist *Glory to God for All Things*. ....70

## INTERDISCIPLINARY STUDIES

*Volkov V. P.*

- On the Mythology of *Cockroach* by Korney Chukovsky  
(Criminalistic Investigation) . . . . .

## PHILOLOGICAL ARCHIVE

*Kitova E.*

- Dialogism — Intertextuality — Decoding:  
On the Republication of Professor I. V. Arnold's Textbook . . . . .99

*Arnold I. V.*

- Problems of Dialogism, Intertextuality and Hermeneutics  
(in the Interpretation of Fiction)  
Text preparation, editing, and notes by *E. Kitova*. . . . .103

## VITA HUMANITATIS ET HOMINUM

*Sinitsyn A. A.*

- The Literary Galatica of Our Academy:  
On the 60th Anniversary of Alexander Galat . . . . .127

*Lurye E. B.*

- The Pasternaks: Parents and Children  
(Exhibition project at Boris Pasternak House-Museum in Peredelkino) . . . . .132

*Markov A. V., Shtain O. A.*

- 'Personal File' of Igor Savkin and Lev Karsavin . . . . .145

*Sinitsyn A. A.*

- On the Tenth Session of the Historical and Cultural Seminar  
'Logos. Ethos. Myth: Faces and Reflections of Cultures' . . . . .148

## LETUM NON OMNIA FINIT

*Kitova E.*

- Word — Dialogue — Immortality:  
In Memory of Aza Alibekovna Takho-Godi . . . . .160

Round Table Dedicated to the Memory of Aza Alibekovna Takho-Godi

- (Participants: *Malinauskene N. K., Savelyeva O. M., Mukhanova V. V.,  
Braginskaya N. V., Fayer V. V., Mostovaya V. G.*) . . . . .163

*Sinitsyn A. A.*

- The 70th Anniversary of Professor E. A. Chiglintsev . . . . .175

УДК 821.161.1.09:82-1

*Д. А. Молчанова\**

## ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ И ЦЕННОСТНАЯ АРХИТЕКТОНИКА «КАВКАЗСКОГО ЦИКЛА» А. С. ПУШКИНА

Статья посвящена одной из дискуссионных проблем современного пушкиноведения — вопросу о целостности и принципах организации так называемого «кавказского цикла» («Стихи, сочиненные во время путешествия», 1829), который, несмотря на устойчивую традицию его циклизации, по-прежнему нередко воспринимается скорее как разнородное, нежели как единое целое. Отталкиваясь от современных представлений о лирическом тексте как перформативном акте и от теории лирического цикла как целостности «второго порядка», автор предлагает рассмотреть данный корпус стихотворений в аспекте его пространственно-временной и ценностной архитектоники. В статье выдвигается гипотеза, что пространственно-временная организация «кавказского цикла» имеет аксиологическую природу и связана с различными модусами самоактуализации лирического субъекта. Показано, что цикл структурируется через смену форм переживания времени — от опыта утраты и экзистенциальной конечности к модусу восхождения и трансцендирования и далее к утверждению бытия как смысловой целостности. Интерпретация «кавказского цикла» в перспективе перформативного подхода позволяет по-новому осмыслить принципы циклизации лирики Пушкина и увидеть данный цикл как внутренне организованное аксиологическое целое.

**Ключевые слова:** А. С. Пушкин, «кавказский цикл», лирика, перформативистика, дискурс, пространство, время, элегия, ода, гимн.

---

\* Молчанова Диана Анатольевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературно-художественной критики, Белорусский государственный университет, <https://orcid.org/0000-0002-2482-2653>; [anafielas@yandex.ru](mailto:anafielas@yandex.ru)

Diana A. Molchanova — PhD in Philology, Associate Professor at the Department of Literary and Art Criticism, Belarusian State University, <https://orcid.org/0000-0002-2482-2653>; [anafielas@yandex.ru](mailto:anafielas@yandex.ru)

D. A. Molchanova  
SPATIAL-TEMPORAL ORGANISATION AND VALUE ARCHITECTONICS  
OF A. S. PUSHKIN'S 'CAUCASIAN CYCLE'

The paper examines one of the debated issues in contemporary Pushkin studies — the question of the integrity and structure of the so-called 'Caucasian Cycle' (*Poems Written During a Journey*, 1829), which, despite the established tradition of its cyclical interpretation, is still often regarded as a heterogeneous rather than unified whole. Drawing on contemporary conceptions of the lyric text as a performative act and on the theory of the lyric cycle as a unity of the 'second order', the author proposes examining this corpus of poems in terms of its spatial-temporal and axiological architectonics. The article advances the hypothesis that the spatial-temporal organization of the 'Caucasian Cycle' is axiological in nature and is connected with different modes of the lyric subject's self-actualization. It is shown that the cycle is structured through a succession of modes of temporal experience — from the experience of loss and existential finitude to the mode of ascent and transcendence, and further to the affirmation of being as a meaningful whole. The interpretation of the 'Caucasian Cycle' from the perspective of a performative approach makes it possible to reconsider the cyclicity of Pushkin's lyric poetry and to perceive this cycle as an internally organized axiological unity.

**Keywords:** A. S. Pushkin, 'Caucasian Cycle', lyric poetry, performativistics, discourse, space, time, elegy, ode, hymn.

Вопрос о целостности и принципах организации лирических циклов А. С. Пушкина впервые был сформулирован Н. В. Измайловым [5] и продолжает оставаться актуальным в современном литературоведении [2; 6; 8]. Несмотря на значительный корпус исследований, посвященных циклу «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)», традиционно именуемому «кавказским», проблема его внутренней связности и художественной целостности до сих пор вызывает дискуссии.

Термин «кавказский цикл» был также введен Н. В. Измайловым для обозначения группы стихотворений, «созданных во время путешествия Пушкина на Кавказ и в армию Паскевича» и объединенных тематически и биографически [5, с. 219]. Однако Э. В. Слина обратила внимание на следующие факты: «вопреки заголовку, большинство стихотворений написано не во время путешествия 1829 года, а после», «не соблюдается последовательность этапов путешествия 1829 года в расположении стихов». Далее исследовательница утверждает, что «сквозной и явно выраженной темы» в данном цикле не обнаруживается даже несмотря на устойчивую традицию его циклизации [9, с. 3–4].

История формирования цикла также подтверждает проблематичность его внешней композиционной целостности. Первая редакция, представленная в сборнике «Стихотворения Александра Пушкина. Третья часть» (1832), включала восемь стихотворений: I. Кавказ, II. Обвал, III. Монастырь на Казбеке, IV. Делибаш, V. «На холмах Грузии лежит ночная мгла», VI. Из Гафиза (лагерь при Евфрате), VII. Дон, VIII. Олегов щит. Во второй редакции, осуществленной поэтом в 1836 году, порядок и состав текстов были изменены: I. Дорожные жалобы, II. Калмычке, III. «На холмах Грузии лежит ночная мгла», IV. Монастырь на Казбеке, V. Обвал, VI. Кавказ, VII. Из Гафиза (лагерь при Евфрате), VIII. Делибаш, IX. Дон. Именно в этой, последней редакции Пушкин намеренно оформляет данные стихотворения как цикл — «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)».

Возможность интерпретации лирического цикла как целостности «второго порядка» в современной науке не вызывает сомнений главным образом благодаря теоретическим работам М. Н. Дарвина. По его мнению, лирический цикл представляет собой «сверхжанровое единство», «сознательно организованный стихотворный контекст, состоящий из некоторого ряда самостоятельных произведений и характеризующийся специфической художественной целостностью» [4, с. 14, 19]. При этом «каждое произведение совершенно автономно, и оно может быть частью целого» [3, с. 216], что соответствует идее двухмерности отдельного текста в составе цикла. Развивая данный подход с опорой на труды М. М. Бахтина, М. Н. Дарвин подчеркивает, что цикл значим «не только как композиционная форма, но и как форма архитектурная» [3, с. 218].

«Смысловая архитектура цикла» была исследована в статье Е. В. Потаповой [6], а его лирический сюжет — в статье М. Н. Дарвина [2]. Вместе с тем представляется продуктивным дополнительно рассмотреть цикл как целое в перспективе современной теории лирических жанров — с учетом идеи двухмерности отдельного произведения в составе цикла — что позволит прояснить и укрепить внутритекстовые связи, предполагаемые автором и интуитивно распознаваемые читателем. В этом контексте актуализируется вопрос о тех основаниях, которые обеспечивают единство цикла не на уровне фабульной или тематической последовательности, а на уровне глубинных смысловых структур.

В статье выдвигается гипотеза о том, что пространственно-временные конфигурации в «кавказском цикле» не являются случайными или фрагментарными, но подчинены определенной системе ценностей. Последовательность стихотворений образует три смысловых комплекса — триптиха. Рассматривать цикл как три триптиха предлагает Э. В. Слина; аналогичную точку зрения высказывает и В. И. Тюпа, который называет эти триптихи «жесткими архитектурными микроансамблями текстов» и подчеркивает их структурную целостность [10, с. 54]. При этом представляется возможным показать, что внутренняя организация каждого триптиха определяется особым вектором самоактуализации лирического субъекта. Такое структурирование цикла позволяет по-новому осмыслить его целостность и увидеть, каким образом «несобранное» единство получает художественную и смысловую легитимацию.

Методологической основой настоящего исследования является представление о лирическом тексте как высказывании перформативной природы (см. подробнее: [11, с. 112–143]). Данный подход концептуально согласуется с контекстом современных гуманитарных исследований, где наряду с активно развивающейся нарратологией, сосредоточенной преимущественно на эпических, нарративных жанрах, формируется направление, ориентированное на изучение лирики как анарративной, а точнее — перформативной практики. Если нарративное высказывание репрезентирует реальность и фиксирует «событийный опыт существования “я-в-мире”», то в перформативном акте лирического текста осуществляется непосредственная автопрезентация субъекта речевых действий и происходит «уяснение внутреннего состояния» (Ю. М. Лотман). В терминах современной теории лирики, лирическое высказывание стремится быть не описанием события, а событием как таковым, выступая в «особом сейчас», которое не тождественно линейному повествовательному времени [13]. Этот

особый «настоящий момент» увеличивает ритуальный характер лирического высказывания, что делает данное высказывание не просто репрезентацией событий, но особой формой воздействия на читателя и его непосредственного вовлечения в происходящее. При этом сама речевая ситуация претерпевает трансформацию: открываются новые модусы самоосознания поэтического «я» и уточняются отношения между «я» и «другим». В рамках предлагаемого подхода соотнесение входящих в цикл стихотворений с теми или иными базовыми перформативами способствует выявлению не только перформативной стратегии отдельных текстов, но и ценностной архитектоники лирического цикла в целом, неразрывно связанной с его пространственно-временной организацией.

Первое стихотворение цикла «Дорожные жалобы» предстает как реализация перформативного акта жалобы, традиционно закрепленного в литературе в жанре элегии. Ценностная архитектура стихотворения формируется через противопоставление двух пространственно-временных конфигураций — пути («большой дороги») и дома. Первая из них связана с многообразными перспективами смерти и страдания: строфы III, IV и V, следующие за стихами «На большой мне, знать, дороге / Умереть Господь судил» [7, с. 305], последовательно развертывают картины возможной гибели — под копытами или под колесами, во рву или под мостом, от чумы или мороза, «на ноже» разбойника или вовсе от скуки; VI строфа дополняет этот ряд мотивами прижизненных лишений — голодной тоски и вынужденного поста в отсутствие «трюфлей».

Противоположный полюс ценностной архитектоники образует пространство дома, которое, однако, остается для лирического героя недоступным. К нему относятся образы «наследственной берлоги», «отческих могил», деревни, свадьбы, упорядоченного быта, ритмизованного чередованием рюмки рома, сна и чая. Данная совокупность образов репрезентирует идиллическую систему ценностей, противопоставленную пространству дороги как репрезентанту утраты, риска и неустойчивости.

На основе выявленной ценностной архитектоники в стихотворении опознаются следы жанра идиллии, восходящего к перформативу покоя и умиротворения (колыбельным, охранным песням и заговорам) и обладающего центростремительной архитектурой. Мир идиллии структурируется оппозицией «свой» и «чужой», при этом смысловое напряжение сосредоточено на замыкании круга, повторяемости и устойчивости. Гармония, простота и воспроизводимость привычного хода событий утверждаются как высшие ценности. Самоактуализация лирического субъекта в идиллии имеет итеративный характер: «я» переживает себя как часть рода, круга, сообщества. Время здесь мыслится как циклическое, подчиненное природным ритмам; настоящее переживается как состояние равновесия, в котором прошлое и будущее соединяются.

Научные аналогии данной модели времени восходят к античной космологии Платона и Аристотеля, представлявших вселенную как вечный круговорот, а движение — как замкнутый цикл. Этот принцип сохраняется и в ньютоновской картине мира, где время мыслится симметричным и обратимым, а законы движения действуют одинаково в обоих направлениях.

Маятник, совершающий равномерные колебания, служит наглядной моделью такого ритмического времени.

Перформатив жалобы, плача, напротив, фиксирует радикальный сдвиг в переживании времени. После смены художественной парадигмы от рефлексивного традиционализма к эстетическому креативизму актуализируется и реформируется генетически родственный плачу жанр элегии, в котором впервые утверждается категория личного времени. Время становится линейным, направленным из прошлого через настоящее в будущее, и эта направленность неотделима от опыта утраты. Элегическое «я» осознает себя в процессе «ускользания» времени, переживая и оплакивая конечность собственного существования.

Научные параллели данному типу сознания возникают в XIX веке, в частности в термодинамике. Второе начало термодинамики фиксирует необратимость процессов: энтропия возрастает. Формируется представление о «тепловой смерти Вселенной» — своего рода физическая формула элегического финала, в которой необратимость предстает не только как закон природы, но и как метафора человеческой судьбы.

Обе системы ценностей — имеющаяся (элегическая) и желаемая (идиллическая) — в этом стихотворении окрашены романтической иронией, а его итогом становится закономерная невозможность — недоступность иных, нежели элегические, ценностей. Финальный стих вербализует выбор в пользу линейной пространственно-временной конфигурации, «большой дороги»: «Ну, пошел же, погоняй!..» [7, с. 306]

В этой связи затруднительно согласиться с трактовкой душевного состояния лирического героя как «смятения перед властью судьбы», равно как и с характеристикой события как «обобщенного», «неприкрепленного к пространству и времени» [8, с. 5]. Напротив, лирический герой предстает целиком принадлежащим тому «космосу», в котором время неуклонно течет, а пространство — и жизненный путь — разворачиваются в прямой зависимости от этого течения, при полном упразднении вертикальных ценностных ориентиров: герою все равно, где его настигнет смерть: «На камнях под копытом, / На горе под колесом, / Иль во рву, водой размытом, / Под разобранным мостом...» [7, с. 305]

Второе стихотворение цикла, «Калмычке», в еще большей степени демонстрирует «неприкрепленность» лирического героя к конкретному месту. Пространственная определенность здесь утрачивает значение, что прямо формулируется в тексте: «Друзья! Не всё ль одно и то же: / Забыться праздною душой / В блестящей зале, в модной ложе / Или в кибитке кочевой?» [7, с. 247] В данном случае пространственные характеристики оказываются второстепенными. Перефразировав известный афоризм, можно сказать: место — ничто, путь — всё. Тем самым элегическое переживание времени усиливается за счет дестабилизации любых форм пространственной устойчивости.

В. И. Тюпа определяет элегический тип самоидентификации как апофатический, подчеркивая, что «оно складывается из отрицательных автохарактеристик лирического “я”» [10, с. 139]. В этом смысле в стихотворении «Калмычке» продолжается варьирование лирической ситуации, заданной в «Дорожных

жалобах»: относительность стабильности, отказ от укорененности и невозможность окончательного самоопределения через внешние формы бытия выявляют внутреннее ядро личности лирического героя.

В третьем стихотворении первого триптиха, «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», апофатическое самоопределение лирического субъекта достигает предельной точки и завершается откровением:

И сердце вновь горит и любит — оттого,  
Что не любить оно не может [7, с. 246].

Качественный скачок рефлексии — обнаружение «внефункционального ядра личности» — становится возможным постольку, поскольку лирический герой открывает для себя существование другой личности. Текучесть и переходящесть бытия не отвергаются, но осознаются и присваиваются как его неустранимые характеристики. Возникает светлая печаль как модус принятия конечности: печаль не разрушительная, но утверждающая ценность мгновения и неповторимость личности — единственной и уникальной, однако не одинокой, а пребывающей в мире других личностей; в свою очередь, это и подобные ему самоценные мгновения предстают как слагаемые вечности. Уныние признается естественным, а тревога снимается. Прибегая к геометрической метафоре, можно сказать, что прямая не упраздняет точку — она состоит из множества точек, подобно тому как шумящая Арагва состоит из потоков и волн.

Таким образом, в элегически переживаемом мире лирический герой, осознавая конечность индивидуального бытия, одновременно утверждает собственную ценность как уникальной личности, а затем — и ценность другого как личности столь же уникальной. Именно это может быть рассмотрено как смысловой итог первого триптиха: не смятение перед лицом судьбы, но принятие конечной по своей природе жизни как единственно возможной; не фиксация неизбежности смерти и безысходности, а самоактуализация «я» в его временной ограниченности и связанной с ней самобытности, выступающей как неотъемлемая автохарактеристика личности.

Продолжая параллели между литературоведческим и философским осмыслением времени, обратимся к концепции длительности (*durée*), разработанной А. Бергсоном. По его мысли, прошлое не исчезает, а «свертывается» в настоящее. Элегическая память — то же «свертывание длительности», где каждое мгновение содержит следы утраченных состояний. Современное осмысление длительности подтверждает именно такой качественный подход к времени: как отмечает Б. Аллен, время — это длительность, всегда интервал, а не мгновение, и потому всегда отмеченное различиями прошлого и настоящего; эта длительность реальна, то есть не воображаема или субъективна [11]. В терминах Бергсона *durée* предстает не как сумма отдельных моментов, а как непрерывный поток переживания, в котором сохраняются следы прошлого и потенциальности будущего.

Второй триптих образуют стихотворения «Монастырь на Казбеке», «Обвал» и «Кавказ». Его пространственно-временная конфигурация имеет выраженно вертикальный характер, в результате чего открывается возможность иного

типа пути — анабасиса, восхождения. Уже в первом стихотворении триптиха вертикаль оформляется как желаемое направление движения и как альтернатива горизонтали элегического странствия:

Далекий, вожденный брег!  
Туда б, сказав прости ущелью,  
Подняться к вольной вышине!  
Туда б, в заоблачную келью,  
В соседство Бога скрыться мне! [7, с. 269]

Этот новый «маршрут» мыслится не как реально осуществляемое восхождение, но как ценностная перспектива, в которой жизненный путь лирического героя разворачивается не в горизонтально длащемся времени, а в условиях вертикального времени — вечности. Подобная переориентация, как представляется, была подготовлена предшествующим стихотворением «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», где уже был введен субститут горы — холм — как новая ценностная доминанта. Тем самым пространственно-временная конфигурация лирического текста, как и прежде, манифестирует не референтную картину мира, а его ценностную архитектонику.

В следующем стихотворении триптиха — «Обвал» — изображается окказиональное проникновение человека (а также копытных, принадлежащих к «среднему миру» на оси мирового древа) в верхний мир, ставшее возможным лишь на короткое время вследствие природного катаклизма:

И долго прорванный обвал  
Неталой грудю лежал,  
И Терек злой под ним бежал,  
И пылью вод  
И шумной пеной орошал  
Ледяный свод.  
И путь по нем широкий шёл:  
И конь скакал, и влекся вол,  
И своего верблюда вёл  
Степной купец,  
Где ныне мчится лишь Эол,  
Небес жилец [7, с. 267–268].

Однако это посещение верхнего мира не сопровождается сменой ценностной системы. Лирический герой, согласно первой строфе стихотворения, по-прежнему занимает пограничное положение между верхом и низом мироздания:

Дробясь о мрачные скалы,  
Шумят и пенятся валы,  
И надо мной кричат орлы,  
И ропщет бор,  
И блещут средь волнистой мглы  
Вершины гор [7, с. 267].

Полноценная реализация вертикальной модели мира осуществляется лишь в третьем стихотворении триптиха — «Кавказ»:

Кавказ подо мною. Один в вышине  
Стою над снегами у края стремнины;  
Орёл, с отдаленной поднявшись вершины,  
Парит неподвижно со мной наравне.  
Отселе я вижу потоков рожденье  
И первое грозных обвалов движенье [7, с. 266].

Здесь взгляду лирического субъекта открывается мир в его целостности, упорядоченный посредством вертикальной оси. Абсолютный верх представлен небесами — пространством божественного; центр — миром людей, животных и повседневного бытия; низ — хтоническим пространством ущелья, где обитает «свирепый зверь» — Терек. Завершение стихотворения образом сдерживаемого скалами Терека формирует целостную модель мироустройства, в которой светлое, связанное с верхом начало торжествует над темным, хтоническим и опасным.

Представленные стихотворения могут быть интерпретированы как реализация базового перформатива хвалы. Характеризуя его, В. И. Тюпа отмечает:

Референтная система ценностей хвалы и брани имеет вертикальную конфигурацию, в основе которой обнаруживается древнейший архетип мирового древа, предполагающий трехъярусное мироустройство. <...> В обоих случаях речевое поведение говорящего экстаично, поскольку магическое действие слова мотивировано способностью шамана-жреца выходить за границы «среднего мира» [10, с. 126].

Во втором триптихе, таким образом, представлен еще один вариант жизненного пути — наряду с круговоротом и горизонтальной «стрелой времени». Анабасис перемещает лирического героя в верхний мир, позволяя ему приобщиться к вечности и охватить взором мир в его целостности. На Кавказе — на мифопоэтическом уровне — осуществляется освоение природного пространства через перформативно-вербальное упорядочение и взаимную соотнесенность его элементов. Лирический субъект при этом наделяется функциями демиурга, а поэзия предстает как форма космогонической деятельности.

Представляется, что в первых двух триптихах цикла выстраиваются два различных вектора самоактуализации лирического субъекта. Первый из них может быть обозначен как личностный «кенозис» — самоумаление, признание собственной страдательности и конечности, но вместе с тем и осознание уникальности индивидуального бытия. Второй вектор связан с выходом за пределы сугубо личного опыта и с соотнесением «я» с некоторой сверхличной, надындивидуальной заданностью. Если в первом триптихе происходит становление личности, то во втором, в результате вертикального откровения и анабасиса, утверждается фигура Поэта — в том значении, которое сближает его с пушкинским Пророком.

В этом контексте принципиально трансформируется и модус времени: оно обретает аксиологический характер и определяется теперь не последовательностью событий, а вертикальной направленностью сознания — от земного к вечному, от мгновения к абсолюту. Лирический субъект переживает не длительность, а момент озарения, в котором временное и вечное совпадают. Это мгновение экстатического подъема, когда слово обращено к высшему началу, а само восхождение оказывается особой формой времени. Вектор такого времени направлен вверх, к источнику истины и смысла; поэтому ода или гимн как частные случаи реализации перформатива хвалы по своей природе соотносены с актом утверждения — славословием.

Подобная модель «восходящего времени» обнаруживает определенные параллели и в научных представлениях XX века. В релятивистской космологии А. Эйнштейна пространство и время образуют единый континуум, внутри которого траектории движения — «мировые линии» — изменяются под воздействием массы и энергии. Приближение к предельным состояниям (например, к скорости света или к гравитационному горизонту) ведет к трансформации самого хода времени: оно утрачивает единство и однородность. В этом смысле восхождение утрачивает сугубо метафорический характер и может быть понято как переход в иное временное измерение. Аналогичным образом в пушкинских стихотворениях «Монастырь на Казбеке» и «Кавказ» высота переживается как форма выхода за пределы земного времени — как приобщение к вечности.

Квантово-физическая картина мира добавляет к этому еще один важный аспект — относительность времени по отношению к наблюдателю. В квантовой механике измерение не является пассивным актом: само наблюдение участвует в формировании состояния системы. Сходным образом и перформативное слово в оде не описывает уже данную реальность, но конституирует ее. Акт хвалы создает собственное сакральное пространство-время, в котором становится возможной встреча человека с абсолютным началом.

Наконец, в современной космологии время мыслится как возникающее — как рождающееся из сингулярности «большого взрыва», то есть из состояния, в котором еще отсутствовали пространство и материя. Этот образ может быть сопоставлен с поэтическим актом, возникающим из экстатического мгновения: одическое слово преобразует хаос в космос, мгновение — в смысл, небытие — в артикулированное бытие.

Таким образом, время во втором триптихе может быть определено как время творческого акта (духовного подвига), совпадающего с актом восхождения (подвигом физическим). Его научные аналоги — релятивистское и космологическое время, в которых событие не вписывается в заранее заданную структуру, но само порождает пространственно-временную конфигурацию. В этом смысле поэт предстает как демиург: его слово не просто существует во времени, но конституирует само время как ценностно осмысленную форму бытия.

В финальном триптихе горизонтальный и вертикальный типы движения совмещаются и синтезируются. Все три стихотворения в рамках дискурсного анализа могут быть соотносены с жанровым каноном гимна как формы, исторически «выросшей» из хвалы. М. Л. Гаспаров формулирует данный канон следующим образом:

Гимн по самой логике своего религиозного содержания и культового исполнения имел у греков, как и в большинстве других культур, трехчастное строение: именование, повествование, моление <...> В именовании содержалось обращение к богу и перечислялись признаки его величия; в повествовании приводился миф, служащий примером этого величия; в молении призывалась милость бога к молящимся [1, с. 291].

Сопоставим структуру третьего триптиха со структурой гимна. В первом стихотворении — «Из Гафиза» — реализуется стадия именования: адресат хвалы предстает в ореоле восторженного восприятия, акцент делается на его красоте и имплицитном бессмертии:

Знаю, смерть тебя не встретит:  
Азраил, среди мечей,  
Красоту твою заметит —  
И пощада будет ей! [7, с. 270]

Второе стихотворение данного триптиха — «Делибаш» — соотносится с повествовательной частью гимна, однако принципиально трансформирует ее канон. Вместо мифа, утверждающего величие героя, здесь изображено сражение, в котором гибнут «их и наш». Величие воинской славы оказывается подвергнутым сомнению и фактически отвергнутым. Показательно, что остается неясным, принадлежит ли «красавец» из предыдущего стихотворения к «их» или к «нашему» лагерю. Так, строки «Не бросайся в бой кровавый / С карабахской толпой!» [7, с. 270] допускают двоякое прочтение: как призыв не вступать в бой вместе с толпой и как предостережение от боя против толпы. В результате примером величия имплицитно оказывается не воинский подвиг, а отказ от него — в пользу скромности, неги, стыда и мирного существования.

Завершает триптих стихотворение «Дон», соответствующее гимническому молению. Объектом хвалы становится река Дон, названная братом Аракса и Евфрата. В тексте непосредственно призывается милость божества к молящимся:

Приготовь же, Дон заветный,  
Для наездников лихих  
Сок кипучий, искрометный  
Виноградников твоих [7, с. 254].

Примечательно, что все три триптиха цикла завершаются образами рек — Арагвы, Терека и Дона. Индивидуальное бытие последовательно осмысливается на фоне мифопоэтического образа реки, при этом читателю предоставляется возможность по-разному ответить на вопрос о конечности человеческой жизни и месте человека в мироздании: является ли человеческое существование лишь волной, растворяющейся в реке, или же сама река состоит из волн?

Таким образом, третий триптих не только завершает композицию «кавказского цикла», но и выполняет интегративную функцию: в нем горизонтальная протяженность элегического пути и вертикаль одического восхождения оказываются совмещенными в пределах «среднего мира». Жанровая форма гимна

позволяет примирить личностное переживание времени с мифопоэтической перспективой целого, а образ реки — обобщить различные способы отношения к конечности человеческого существования. Именно на этом уровне становится возможным переход от анализа отдельных стихотворений к осмыслению цикла как целостной ценностно-временной модели.

Представленный в статье анализ «кавказского цикла» А. С. Пушкина в аспекте перформативистики позволяет выявить пространственно-временные конфигурации входящих в него текстов и установить их ценностную архитектуру, тем самым объединив, на первый взгляд, «несобранные» стихотворения в целостное лирическое единство (цикл). Каждый из трех триптихов демонстрирует собственный вектор самоактуализации лирического «я» — от линейного и циклического времени элегии через вертикальное восхождение к гимническому утверждению бытия. Пространственно-временные конфигурации оказываются не случайными, но подчиненными определенной системе ценностей, которая и обеспечивает внутреннюю связность цикла. Таким образом, «несобранный» цикл получает художественную и смысловую легитимацию через выявление его ценностной архитектуры, позволяющей реконструировать целостность авторского замысла.

Современное научное сознание ориентирует исследователя на понимание пространства и времени как подвижных, взаимосвязанных и субъективно переживаемых категорий. Вместе с тем лирическая поэзия задолго до философских и научных концепций Нового и Новейшего времени моделирует различные типологии временного опыта, фиксируя способы его экзистенциального переживания. В этом отношении лирический текст оказывается пространством апробации тех форм временности, которые впоследствии получают теоретическое осмысление в философии и науке. В «кавказском цикле» условно сталкиваются две картины мира — ньютоновская и эйнштейновская. В первой пространство и время заданы извне и предсказуемы в своем разворачивании (по кругу или по горизонтали — от рождения к смерти); во второй они зависят от точки наблюдения и возникают в результате взаимодействия. Пушкинский цикл демонстрирует переход от первой картины мира ко второй: от внешнего пути к внутреннему восхождению, от наблюдения к соучастию, от предзаданного мира — к миру, формируемому волевым усилием личности и перформативной силой слова.

Выявление соответствующих ценностных модификаций стало возможным благодаря дискурсивному анализу, который позволил рассмотреть отдельные стихотворения как типологические способы высказывания, соотношенные с типическими ситуациями речевого общения. В этом контексте представляется показательной близость по времени создания повести «Путешествие в Арзрум...» и лирического цикла «Стихи, сочиненные во время путешествия». Если повесть фиксирует в нарративной форме «событийный опыт существования я-в-мире», то лирический цикл предлагает читателю приобщение к лирическому откровению как перформативному акту. Подобное сопоставление эпической и лирической — нарративной и перформативной — форм художественного мышления позволяет более отчетливо уяснить различие между литературными родами как между двумя типами дискурса.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаспаров М. Л.* Структура эпиникия // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 290–330.
2. *Дарвин М. Н.* К вопросу о сюжете лирического путевого цикла (на материале цикла А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)») // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2020. № 2. С. 35–44.
3. *Дарвин М. Н.* Понятие лирического цикла в научном творчестве М. М. Бахтина // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 214–218.
4. *Дарвин М. Н.* Проблема цикла в изучении лирики: учеб. пособие. Кемерово: Изд-во Кемер. гос. ун-та, 1983.
5. *Измайлов Н. В.* Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20–30-х годов // Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л.: Наука, 1975. С. 213–269.
6. *Потапова Е. В.* Цикл А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)»: имагологический аспект // Трижды юбилейный: сб. ст. молодых ученых, посвящ. 150-летию И. А. Бунина, 80-летию филол. фак., 5-летию Бунинского общества УрФУ. Екатеринбург: Ажур, 2020. С. 18–25.
7. *Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. Стихотворения 1823–1836. М.: ГИХЛ, 1959.
8. *Слинина Э. В.* Лирический цикл А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)» // Пушкинский сборник: сб. науч. трудов. Л.: Наука, 1977. С. 3–15.
9. *Тюпа В. И.* Градация текстовых ансамблей // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение: материалы междунар. науч. конф., Москва — Переделкино, 15–17 ноября 2001 г. М.: Изд-во РГГУ, 2003. С. 50–63.
10. *Тюпа В. И.* Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013.
11. *Allen B.* Living in Time: The Philosophy of Henri Bergson. Oxford: Oxford University Press. 2023. URL: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197671610.003.0002> (дата обращения: 10.09.2025).
12. *Culler J.* Theory of the Lyric. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015. URL: <https://doi.org/10.18261/issn.2464-4137-2017-02-02> (дата обращения: 10.09.2025).

## REFERENCES

1. Gasparov, M. L. (1981) The Structure of the Epinikion. *Poetics of Ancient Greek Literature*. Moscow, Nauka, pp. 290–330. (In Russian).
2. Darwin, M. N. (2020) On the Question of Plot in the Lyric Travel Cycle (Based on A. S. Pushkin's Cycle 'Poems Written during the Journey (1829)'). *Bulletin of the Russian State University for the Humanities*. Literary Studies. Linguistics. Cultural Studies, no. 2, pp. 35–44. (In Russian).
3. Darwin, M. N. (2005) The Concept of the Lyric Cycle in the Scholarly Work of M. M. Bakhtin. *New Philological Bulletin*, no. 1, pp. 214–218. (In Russian).
4. Darwin, M. N. (1983) *The Problem of the Cycle in the Study of Lyric Poetry: A Study Guide*. Kemerovo, Kemerovo State University Press. (In Russian).
5. Izmailov, N. V. (1975) Lyric Cycles in Pushkin's Poetry of the Late 1820s — 1830s. Izmailov, N. V. *Essays on Pushkin's Creative Work*. Leningrad, Nauka, pp. 213–269. (In Russian).
6. Potapova, E. V. (2020) A. S. Pushkin's Cycle 'Poems Written during the Journey (1829)': An Imagoological Aspect. *Thrice-Jubilee: Collection of Articles by Young Scholars Dedicated to the*

*150th Anniversary of I. A. Bunin, the 80th Anniversary of the Faculty of Philology...* Yekaterinburg, Azhur Publ. House, pp. 18–25. (In Russian).

7. Pushkin, A. S. (1959) *Complete Works*: in 10 vols., vol. 2: Poems, 1823–1836. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (In Russian).

8. Slinina, E. V. (1977) The Lyric Cycle of A. S. Pushkin 'Poems Written during the Journey (1829)'. *Pushkin Collection: Collection of Scholarly Papers*. Leningrad, Nauka, pp. 3–15. (In Russian).

9. Tyupa, V. I. (2003) Gradation of Textual Ensembles. *The European Lyric Cycle. Historical and Comparative Study: Proceedings of the International Scholarly Conference* (Moscow — Peredelkino, 15–17 November 2001). Moscow, RSUH Press, pp. 50–63. (In Russian).

10. Tyupa, V. I. (2013) *Discourse / Genre*. Moscow, Intrada. (In Russian).

11. Allen, B. (2023) *Living in Time: The Philosophy of Henri Bergson*. Oxford: Oxford University Press. Available at: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197671610.003.0002> (accessed: 10.09.2025).

12. Culler, J. (2015) *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Available at: <https://doi.org/10.18261/issn.2464-4137-2017-02-02> (accessed: 10.09.2025).

*Поступила в редакцию 15.09.2025*

*Принята к публикации 15.12.2025*

*Received 15.09.2025*

*Accepted 15.12.2025*

*О. К. Страшкова, К. В. Коваленко\**

## КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ДРАМЕ НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ

Пространственно-временные отношения в драматургическом тексте, как и в художественном произведении эпического рода, мы рассматриваем вслед за М. М. Бахтиным как смыслообразующий фактор. Предметом анализа данной статьи являются одноактные пьесы отечественного драматурга, представителя постмодернистской драмы Николая Коляды «Девушка моей мечты», «Персидская сирень» и «Бином Ньютона», которые входят в цикл «Хрущовка», созданный в середине 1990-х годов. Особое внимание уделяется эффекту биполярности хронотопа: персонажи пьес, размышляющие о смысле жизни, о своих мечтах и реальной действительности, привязаны к определенному месту и времени и, тем не менее, выходят за пределы обозначенного хронотопа, актуализируя при этом вечные общечеловеческие проблемы и ценности — одиночество, отчужденность от окружающего мира, чувство вины, тоска по прошлому, стремление к счастью, поиск смысла существования. Авторы приходят к выводу, что во всех драматургических текстах Н. Коляда воспроизводит пространство и время через призму человеческого восприятия действительности; в результате происходящее на сцене представляется, с одной стороны, ирреальным, тогда как с другой — все мысли и переживания персонажей обретают реальные очертания.

**Ключевые слова:** Н. В. Коляда, драматургия, постмодернизм, хронотоп, пространство и время, биполярность хронотопа.

---

\* Страшкова Ольга Константиновна — доктор филологических наук, профессор кафедры отечественной и мировой литературы гуманитарного института Северо-Кавказского федерального университета; [olga.strashkova8@gmail.com](mailto:olga.strashkova8@gmail.com)

Коваленко Кристина Владимировна — студентка 2 курса магистратуры направления «Филология» Северо-Кавказского федерального университета; [kriss-ta2002@mail.ru](mailto:kriss-ta2002@mail.ru)

Olga K. Strashkova — DSc in Philology, Professor at the Department of Russian and World Literature, Institute of Humanities, North Caucasus Federal University; [olga.strashkova8@gmail.com](mailto:olga.strashkova8@gmail.com)

Kristina V. Kovalenko — Second-year Master's student in Philology, North Caucasus Federal University; [kriss-ta2002@mail.ru](mailto:kriss-ta2002@mail.ru)

O. K. Strashkova, K. V. Kovalenko  
THE CATEGORIES OF SPACE AND TIME  
IN NIKOLAI KOLYADA'S POSTMODERN DRAMA

Spatial and temporal relations in a dramatic text, as in epic works, are examined, following M. M. Bakhtin, as a meaning-forming factor. The article analyses one-act plays by the Russian playwright and representative of postmodernist drama Nikolai Kolyada — *The Girl of My Dreams, Persian Lilac, and Newton's Binomial* — which belong to the cycle *Khrushchevka*, created in the mid-1990s. The focus is on the bipolar character of chronotope: the personages, reflecting on the meaning of life, their dreams, and the actual reality, are tied to a specific place and time and yet transcend the boundaries of the designated chronotope, thereby actualizing timeless human problems and values — loneliness, alienation from the world, a sense of guilt, longing for the past, the pursuit of happiness, and the search for the meaning of existence. The authors conclude that in dramas by Kolyada, space and time are reproduced through the prism of human perception of reality; as a result, what unfolds on stage appears, on the one hand, unreal, while on the other hand, the thoughts and emotions of the characters seem distinctly true to life.

**Keywords:** N. V. Kolyada, drama, postmodernism, chronotope, space and time, chronotopic bipolarity.

Впервые научная концепция пространственно-временных отношений использовалась в области естествознания и была предложена русским физиологом А. А. Ухтомским (1875–1942), утверждавшим, что хронотоп представляет собой целую реальность, в которой мы живем. Именно благодаря Ухтомскому термин «хронотоп» вводится в научный оборот. С его докладом «О временно-пространственном комплексе, или хронотопе» (Ленинград, 1925 год) был знаком философ и литературовед М. М. Бахтин, который и утвердил данный термин в области литературоведения. В работе «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» М. М. Бахтин называет взаимосвязь пространственных и временных отношений художественно обусловленной категорией и характеризует ее как пересечение рядов, слияние примет времени и пространства в осмысленном и конкретном целом: «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [1, с. 122].

Как формально-содержательная категория хронотоп организует основной сюжетный центр художественного произведения и определяет его жанровую спецификацию. В эпоху постмодернизма понятие пространственно-временные отношения выполняет многогранную функцию. Границы хронотопа расширяются. Традиционно в драматургическом тексте взаимосвязь пространства и времени представляется в афише, авторских ремарках, в диалогах и репликах персонажей. В современной постмодернистской драме формы воплощения хронотопа не меняются, но актуализация постмодернизмом индивидуально-лирического начала в «самом объективированном роде» (В. Г. Белинский) инспирирует углубление синтеза реального и ирреального пространства и времени. Данная особенность теснейшего переплетения реального и нереального пространства, в результате чего возникает совершенно специфическая реальность, демиургом которой выступает сам автор, была отмечена в современных исследованиях [3]. При этом исследователи также обращали внимание на размытость жанровых границ и игру со временем и пространством в драматургических произведениях конца XX века.

В этом плане примером могут служить пьесы современного русского драматурга Н. В. Коляды из цикла «Хрущовка» (середина 1990-х гг.). Персонажами выступают обычные жители хрущовок — панельных домов, густонаселенных тесными трубами. Особенностью всех героев Николая Коляды в данном цикле является их одиночество и отчужденность от окружающего мира, подчеркиваемые локализацией пространства и времени.

В пьесе «Персидская сирень» (1995) действие разворачивается в почтовом отделении, расположенном рядом с хрущовкой. Главные герои — Он и Она (условные образы-символы, часто встречающиеся в персональном ряду авангардистов) — много лет живут в одном доме на четвертом этаже, но впервые знакомятся на почте. Персонажи рассказывают о своей жизни в хрущовке, о своем прошлом и настоящем:

*Она.* <...> Вы недавно, значит, переехали, обменялись?

*Он.* Двадцать пять лет назад. Как дом построили, так отец, мать, я, моя жена, дочка и переехали. И мы там жили все вместе сначала; <...> мы с мамой долго, несколько лет все ремонтировали, обустроивали, красили, белили эту хрущовку, любили ее, наш уголок, наш «вагончик» — как вы говорите. <...>

*Он.* А я вот по вечерам по улицам хожу, в окна первых этажей заглядываю — от тоски. <...> А вы в окна не заглядываете?

*Она.* Я по вечерам дома сижу. У окна. Мне некогда [6].

Таким образом, события пьесы разворачиваются в сценическом и одновременно внесценическом пространстве. Находясь в почтовом отделении, персонажи ведут разговор о своей домашней жизни. Откровенность беседы о прошлом и настоящем в первую очередь объясняется их одиночеством. Когда-то у них была семья: у Мужчины — родители, жена и дочь, у Женщины — мать. Однако с годами оба осиротели и, казалось бы, смирились с одиночеством. «Мотивация присутствия героев в пространстве почты как реального социального учреждения, так и воображаемого связана с семантикой приватно-бытового локуса (хрущовки) и определяется желанием героев вырваться из зоны одиночества и попасть в зону общения» [2, с. 205].

Границы времени и пространства размываются не только двумя топосами — почты и хрущовки, но и чужими письмами, которые читают главные герои. Раскрывая каждый конверт, они знакомятся с судьбой другого человека:

Вот это! От которого пахнет «Крымской фиалкой»! Строчки — не важно, важно, что — под. А под: одна, конечно же, одна; муж умер, пил всю жизнь, она всю жизнь воевала с ним, детей тянула, работала проводницей, всю жизнь на колесах...

А эта пишет: «Я хорошо готовлю, люблю стирать, люблю убирать квартиру, имею разнообразные интересы...». <...> всю жизнь интересы были одни: накормить мужа, пожарить всем дать и лечь спокойно, уснуть, а завтра — тоже, с начала... [6]

Персонажи становятся свидетелями жизни незнакомых им женщин, что создает эффект перемещения из одного пространства и времени в другое.

Прошлое раскрывается на разных уровнях восприятия. Хронотоп пьесы Николая Коляды «Персидская сирень» обогащается запахами: мужчину привлекает аромат духов, пробуждающий воспоминания и перемещающий его в прошлое время и в прошлое пространство:

...из двери, из форточки, от одежды, духи, от прохожих запахов, от цветов, от конфет — чего угодно запахов, и вдруг — вылетаешь из этой жизни... [6]

Письмо, пахнущее «воспоминаниями», духами «Персидская сирень», инспирирует желание вернуться в прошлое:

Одна мечта. Бредовое желание. Просьба к Богу. Чтоб как на старой фотографии пусть все будет вокруг. <...> И все живы, и все живы, и мама молодая, и папа молодой, и колонны идут на демонстрацию, и знамена, и радость, и весна, и Первый Май, и сирень цветет, и радость, и покой, и все живы <...> и мы, пионеры, взявшись за руки, идем... [6]

Героиня же, продолжая путь в прошлое, выражает уверенность в будущем:

...все возвратится. Все будет. И мама молодая, и папа молодой, и я маленькая с косичками, и все живы, все живы, все живы [6].

Не только аромат духов, но и рисунки на конвертах, названия песен — всё, что так или иначе воссоздает определенные схожие ассоциации, сближает главных героев, напоминая им молодость и советское время. Аккумуляция общих представлений о прошлом размывает границы времени и пространства в пьесе.

Таким образом, в замкнутом пространстве почтового отделения пересекаются не просто герои, а линии их жизней, объединенные общим прошлым и настоящим, то есть общим временем в едином историческом пространстве, единым хронотопом.

Схожая взаимосвязь пространственных и временных отношений наблюдается в пьесе Н. В. Коляды «Девушка моей мечты» (1995), построенной в форме монолога. Пожилая женщина, имя которой также остается неизвестным зрителю, находится в своей маленькой однокомнатной квартире на пятом этаже. Она пытается дозвониться до подруги, но вынуждена долгое время разговаривать сама с собой. Из другого пространства доносятся голоса — как за стеной, так и с другой стороны телефонной трубки. Замкнутая в четырех стенах, героиня слушает музыку и крики, раздающиеся из соседней квартиры, где веселится молодежь. Их радость вызывает раздражение у нее, одинокой и завидующей чужому счастью:

А он веселится. Чему ты радуешься, идиот, чему? Тому, что тебе двадцать два? Подожди, скоро станет столько же, сколько и мне... [5]

Жажущая общения, она подслушивает соседей и сидит возле телефона, продолжая набирать номер недавно ушедшей из жизни подруги Эллы Николаевны. Женщине не с кем поговорить о своей жизни и некому пожаловаться на молодых людей, так раздражающих ее, ведь все они напоминают ей, что она больше не юна и не прекрасна:

И ты, Танечка, девочка четырех лет, играющая в снегу возле нового пятиэтажного дома — и ты, милочка, станешь старухой, мгновенно [5].

Эпитет «старый» / «старая» определяет настроение и отношение к жизни Женщины: «старый диван», «старое лекарство», «старые платья», «Все старое,

“бывшее в употреблении” — “БЭУ”» [5]. Временные границы формируются посредством оппозиции «старость / молодость»:

Я так часто, милочка, видела это превращение из воробышка в старую ворону, из куколки — в крокодила, из Марики Рекк в Бабу Ягу [5].

Женщина неоднократно упоминает Бабу Ягу и Марику Рекк как представительниц настоящего и прошлого времени. Баба Яга — это настоящее, Марика Рекк — минувшие годы. Главная героиня восхищается немецкой актрисой, мечтая быть такой же, как она: молодой, красивой и «вечно с моторчиком».

Главным символом пьесы является не только «девушка моей мечты» Марика Рекк, но и телефон, с помощью которого персонаж Н. В. Коляды может связываться с внешним миром. Она постоянно ждет звонка и берет трубку, но вместо подруги слышит лишь незнакомые мужские и женские голоса:

*Мужской голос.* Простите, я ошибся номером, кажется...

*Мужской голос.* Факс! Прими факс! Нажми кнопку! Я из Австралии!

*Женский голос.* Это роддом? [5]

Телефон обретает пространственные признаки и создает ощущение отдаленности, размеренно идущей жизни, в которой нет места ей.

В финале пьесы Женщина, наконец, «дозвонилась» до своей подруги — уже призрака, то есть попадает в инобытие. Она слышит ее голос лишь в конце не только драматургического произведения, но и собственной жизни. Данный эпизод приобретает мистический характер и вновь формирует особый пространственно-временной континуум: связь прошлого / настоящего, здесь / там. Главная героиня, как бывшая представительница атеистического комсомольского движения, с одной стороны, не является верующей, но с другой — надеется, что существует другая жизнь после смерти. Именно поэтому она пытается дозвониться до почившей подруги и жадно выпрашивает у нее сведения о потустороннем мире:

Что там? Он — какой? В смысле — Бог? Он какой? Он есть? Как на картинке? Как на иконках? И Богоматерь? Неужели он есть? <...> Ты куда распределилась, Элла, в рай или в ад? А ангелы есть? С крыльями? Правда, летают? [5]

Постепенно бытовое пространство вокруг Женщины начинает разрушаться. Все вещи, которые она берет в руки (горшок, платье, подсвечник, листок бумаги, телевизор), рассыпаются прямо на глазах. Время словно ускоряется, и каждый предмет в квартире превращается от старости в пыль. Последним остается телефон, из которого все громче слышится голос Эллы Николаевны. Когда же все окончательно рассыпается, включая телефон, связывающий реальное и ирреальное пространство, в квартире неожиданно становится светло и радостно:

Банка с крошками для птичек вдруг высветилась, будто в ней фонарик какой зажегся. Влетел в банку серенький веселый воробышек, принялся крошки клевать, радостно хвостиком вертеть [5].

Дверь, нарисованная Женщиной на стене, приобретает реальные очертания и «открывает» закрытое, недоступное для героини пространство,

из которого изначально доносились лишь голоса. Она видит подругу Эллу и ее собаку Тобику. Главная героиня Николая Коляды находит истину, которой ей так не хватало: жизнь после смерти существует. Теперь Женщина не одинока и не заперта в стенах своей однокомнатной квартиры. Пространство настоящего становится безграничным, а время — вечным. Таким образом, хронотоп пьесы «Девушка моей мечты» трансформируется в мистическое инобытие, создавая эффект размытости границ пространства и времени.

Необычный способ восприятия пространственно-временного континуума наблюдается и в пьесе Н. В. Коляды «Бином Ньютона». Автор здесь дает персонажам имена. Имя главного героя Исаак Ньютон откровенно указывает на английского ученого из прошлого, открывшего закон всемирного тяготения. Он и Лида попадают в нелепую ситуацию: она красит пол, а герой случайно оставляет на нем следы. Персонажи ссорятся, при этом все ближе узнавая друг друга и рассказывая о своем прошлом.

Действие разворачивается в однокомнатной квартире хрущовки на первом этаже. Однако происходящее напоминает не реальность, а скорее галлюцинации главной героини. Исаак Ньютон появляется перед Лидой словно из ниоткуда, беседует с ней, спокойно выслушивает, а в конце действия сходит с ума и необычно покидает маленькую квартиру женщины:

Исаак забрался на подоконник, взмахнул руками-крыльями, крикнул что-то непонятное и — взлетел, взмыл, взвился в небо <...>. Скрылся в небе [4].

В данной пьесе соединяются реальный и ирреальный мир. С одной стороны, И. Ньютон — личность исторически достоверная, а с другой — персонаж Николая Коляды предстает как обыватель из хрущовки, мнящий себя великим ученым.

Конфликт пьесы строится на личных переживаниях главной героини. После смерти близких ее начинает мучить чувство вины, усугубляемое одиночеством. В подсознании Лиды живет имя «Игорь». Оно для нее сакрально, поэтому женщина называет своего гостя Игорем, надеясь, что этот — вовсе не Исаак Ньютон — подскажет ей жизненную «идею»:

Игореша, и зачем я уехала отсюда, я теперь себя клясть буду по гроб за грех мой, слышишь?!

<...> мне было бы не так скучно и одиноко на свете... И я бы думала, что есть какая-то идея мне, чтобы жить... Надо, Игорешечка, чтобы была идея... [4]

Исаак, видение или явь, убеждает Лиду, что пришел на ее зов, вероятно, чтобы скрасить одиночество. Ей действительно был необходим человек, который бы понял ее. Она рассказывает о своем прошлом — об умершей матери, рано погибшей сестре, желании стать великой, путешествовать и уехать из хрущовки. Переживания, чувства и мысли главной героини делают пространство и время все более сюрреалистичными: на первый план выходит ее внутренний мир, а не происходящее вокруг.

Лида стремится понять смысл своей несчастливой жизни, и здесь важным становится лейтмотив яблони. Под этим деревом сидел главный герой перед тем, как оказаться в квартире женщины; персонажи говорят об упавшем на го-

лову Ньютона яблоке и о яблоне, под которой ученый сидел и которая растет под окном главной героини:

Вы же сами позвали, вы же в окно, я под яблоней сидел, я Исаак Ньютон...  
Он сидел и его по башке яблоком как обнет и он — открыл ответ! (*Смеется, прижимается к Игорю.*) Яблони в цвету, какое чудо! Яблони в цвету!  
Яблоня! Яблоня! Растут идеи! На ней растут открытия! [4]

Однако героев больше интересует истина, но не открытая ученым, а истина жизни, в которой человек ощущает себя в центре вселенной:

Тут, перед вами, находится центр вселенной, воплощение разума, ответ на все, на все вопросы, которые вы ставите перед жизнью или она перед вами... *Лида.* Ответ? <...> Игорь, ты мне расскажи про все, только попроще, чтоб я поняла, ответ, Игорь, ответ, ответ!!! [4]

Их разговор приобретает философский характер. Исаак-Игорь стремится к собственному открытию, тогда как Лида пытается понять, чему верить и в чем заключается смысл ее жизни:

Ответ... Только так и никак иначе, Игорешечка... А иначе — нам удачи не видать. А иначе — зачем жить. Если не верить, хоть во что-то не верить, Игорь, а?! [4]

Прошое и настоящее, реальное и ирреальное в пьесе Н. В. Коляды формируют маргинальное, неустойчивое, мигрирующее пространство и время, помещающее героев, ищущих смысл жизни, между реальной действительностью настоящего и вечностью.

Таким образом, анализ пространственно-временных отношений в театрально-драматургических произведениях одного из ярких представителей российской постмодернистской драмы Н. В. Коляды показывает, что в современной драматургии хронотоп не имеет конкретных границ. Пространство и время выполняют смыслообразующую функцию в тексте. С помощью ремарок, афиш, реплик и диалогов выстраивается реальное и ирреальное место действия. Время, как и полагается в сценическом пространстве, настоящее, но оно непременно соотносится с прошлым, иногда устремляясь в экзистенциальное будущее. Поэтому можно предположить, что пространство в пьесе постмодерниста осознается как абсолютная категория, а время — как вечная. Хронотоп в постмодернистской драме Н. В. Коляды строится на жизни персонажей между прошлым и настоящим, на переживаниях, вызванных осознанием этого «между», что делает его размытым и даже ирреальным. Монологи и размышления героев воплощают общечеловеческие проблемы и нереализуемые желания: стремление вернуться в прекрасное прошлое, стремление к обретению счастья, поиск смысла собственной жизни, стремление избавиться от одиночества. Однако персонажи вынуждены оставаться в настоящем реальном мире — в однокомнатной квартире «хрущовки». Такой контекст позволяет говорить о биполярности хронотопа в театрально-драматургических произведениях Николая Коляды: персонажи, с одной стороны, привязаны к своему месту и времени, а с другой — являются носителями вечных общечеловеческих проблем, среди которых наиболее значимо стремление жить и осознать суть своего существования в бесконечном и одновременно конечном мире.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
2. Брюханова Ю. М., Подрезова Н. Н. Хронотоп почты в «новой драме» 1990-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. № 67. С. 204–217.
3. Гончарова-Грабовская С. Я. Современная русская драматургия (конец XX — начало XXI века). Минск: Вышэйшая школа, 2021.
4. Коляда Н. В. Бином Ньютона // Театр: страницы московской театральной жизни. URL: <https://www.theatre.ru/drama/koljada/newton.html> (дата обращения: 10.09.2025).
5. Коляда Н. В. Девушка моей мечты // Театр: страницы московской театральной жизни. URL: [https://www.theatre.ru/drama/koljada/devushka\\_mechty.html](https://www.theatre.ru/drama/koljada/devushka_mechty.html) (дата обращения: 10.09.2025).
6. Коляда Н. В. Персидская сирень // Театр: страницы московской театральной жизни. URL: <https://www.theatre.ru/drama/koljada/siren.html> (дата обращения: 08.09.2025).
7. Ухтомский А. А. О хронотопе // Ухтомский А. А. Доминанта. Статьи разных лет. 1887–1939. СПб.: Питер, 2002. С. 67–71.

## REFERENCES

1. Bakhtin, M. M. (1975) Forms of Time and Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics. Bakhtin M. M. *Questions of Literature and Aesthetics*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, pp. 234–407. (In Russian).
2. Bryukhanova, Yu. M., Podrezova, N. N. (2020) The Chronotope of the Mail in the 'New Drama' of the 1990s. *Bulletin of Tomsk State University*. Philology, no. 67, pp. 204–217. (In Russian).
3. Goncharova-Grabovskaya, S. Ya. (2021) *Modern Russian Drama (the late 20th — early 21st century)*. Minsk: Bushejskaya shkola. (In Russian).
4. Kolyada, N. Newton's Binomial Theorem. *Theatre: Pages of Moscow Theatre Life*. Available at: <https://www.theatre.ru/drama/koljada/newton.html>. (accessed: 10.09.2025). (In Russian).
5. Kolyada, N. The Girl of My Dreams. *Theatre: Pages of Moscow Theatre Life*. Available at: [https://www.theatre.ru/drama/koljada/devushka\\_mechty.html](https://www.theatre.ru/drama/koljada/devushka_mechty.html). (accessed: 10.09.2025). (In Russian).
6. Kolyada, N. Persian Lilac. *Theatre: Pages of Moscow Theatre Life*. Available at: <https://www.theatre.ru/drama/koljada/siren.html>. (accessed: 08.09.2025). (In Russian).
7. Ukhtomsky, A. A. (2002) About the Chronotope. Ukhtomsky, A. A. *Dominant: Articles from Different Years, 1887–1939*. St. Petersburg, Peter, pp. 67–71. (In Russian).

Поступила в редакцию 15.09.2025  
Принята к публикации 15.12.2025  
Received 15.09.2025  
Accepted 15.12.2025

УДК 81'373.2:39(510.3)

*А. Ю. Сидоров\**

## ГЛОССАРИЙ УСТАРЕВШИХ ЭТНОНИМОВ МАНЬЧЖУРИИ

Представленный в статье глоссарий предлагается использовать в качестве первоначального этапа в деле составления современного этнонимического словаря Маньчжурии. Впервые в историографии расшифрованы все названия, зафиксированные в старинных ханьских и европейских источниках. Кроме того, в ходе работы получены и введены в научный оборот ранее неизвестные пласты знаний о прошлом северо-востока азиатского материка. В частности выявлено базовое культурное отличие оседлых жителей от кочевников — устройство жилищ и практика обращения с волосами на голове; отмечено, что бассейн реки Амур являлся древней вотчиной маньчжуров, вследствие чего происхождение большинства местных этнонимов прямо или косвенно связано с маньчжурским языком; показано, что долина реки Уссури в древности представляла собой границу, отделяющую мир цивилизации от мира варварства; установлено, что предметы одежды и головных уборов являлись своего рода визуальным паспортом автохтонного населения региона.

**Ключевые слова:** глоссарий, Маньчжурия, этимология, бичи, варка, варги аймань, вэци аймань, воцзы, гаоли, гиляки, гольды, илоу, лаомаоцзы, лоча, мангуны, манзы, мохэ, орочи, орочоны, солоны, солхо, сушэни, тазы, тунгусы, хэйчин-тацзы, чжурчжэни, юйпи-тацзы.

*A. Yu. Sidorov*

### *GLOSSARY OF OBSOLETE ETHNONYMS OF MANCHURIA*

The article presents the glossary as an initial step toward compiling a contemporary dictionary of Manchurian ethnonyms. For the first time in historiography, all names mentioned in ancient Han and European sources have been deciphered. Additionally, previously unknown layers of knowledge about the past of northeastern Asia were introduced into academic circulation. Notably, a fundamental cultural distinction between sedentary inhabitants and nomads was identified — specifically, differences in dwelling structures and hair handling practices. It was noted that the Amur River basin was an ancient homeland of

---

\* Сидоров Андрей Юрьевич — филолог, переводчик, действительный член Русского географического общества (Общества изучения Амурского края); [sidorov\\_andrei07@mail.ru](mailto:sidorov_andrei07@mail.ru)

Andrei Yu. Sidorov — philologist, translator, Fellow of the Russian Geographical Society (Society for the Study of the Amur Region); [sidorov\\_andrei07@mail.ru](mailto:sidorov_andrei07@mail.ru)

the Manchus, which explains why most local ethnonyms are directly or indirectly connected to the Manchu language. The study also demonstrated that, in antiquity, the Ussuri River valley represented a boundary separating the sphere of civilization from that beyond it (non-civilized). Furthermore, it was established that clothing and headwear served as hallmarks among the indigenous populations of the region.

**Keywords:** glossary, Manchuria, etymology, Bichi, Warka, Wargi aiman, Wezi aiman, Wozzi (Wuji), Gaoli, Gilyak, Goldi, Yilou, Laomaozi, Locha, Mangun, Manzi, Mohe, Orochi, Orochon, Solon, Solho, Sushen, Taz, Tungus, Heiqin-tazi, Jurchen, Yupi-tazi.

Настоящая работа призвана внести определенную ясность в историографию Маньчжурии, поскольку ввиду отсутствия до XX века письменной культуры у коренных народностей края исследования его далекого и относительно близкого прошлого не отличаются широким спектром охвата и глубиной анализа. Помимо общей недосказанности, ситуация усугубляется размытостью терминов, в особенности этнонимов, без понимания которых невозможно воссоздать целостную картину былого бытия и мировоззрения местного населения. К сожалению, выходцы из Европы, столкнувшись — по большей части в середине XIX века — с новыми для себя названиями, не уделили должного внимания их происхождению. Подобное упущение необходимо устранить, по крайней мере в академических целях, не говоря уже о более основательном подходе к духовному наследию Маньчжурии как исторической области, ныне частично входящей в Приморский и Хабаровский (южная половина) края России.

Сложность ситуации дополняется также и тем, что в XX веке старорежимные этнонимы — как носители негативного оттенка — были практически полностью заменены. Причем смена названий проходила путем принудительного зачисления автохтонного населения в назначенную свыше народность: как правило, исходя из места проживания рода.

Понимая, что составление полного этнонимического словаря Маньчжурии требует согласованной точки зрения всего научного сообщества, мы полагаем целесообразным ограничиться узким разделом темы — глоссарием устаревших названий. Он состоит из 22 терминов, оформленных в краткие статьи, в которых приведены расшифровка этнонима и, по возможности, уместные цитаты из отечественных и зарубежных авторов. В данный перечень вошли все известные нам названия, за исключением тех случаев, когда обитатели отдельных стойбищ и урочищ были искусственно возведены до уровня народности. Правда, с одной оговоркой: «бичи», поскольку данный этноним весьма ярко раскрывает прошлое своеобразие хозяйственной жизни края.

Кроме того, предворяя глоссарий, мы посчитали нужным кратко остановиться на особенностях имянаречения, имевших место в Маньчжурии до начала социально-экономической интеграции края в Цинскую<sup>1</sup> и Российскую империи в середине XIX века.

В родоплеменном социуме личность как отдельный субъект отсутствовала: человек воспринимал себя исключительно в качестве составной и неделимой части кровнородственной общины. Он даже не распоряжался своим собственным именем, поскольку оно могло неоднократно меняться по воле старейшин и предназначалось в основном для уточнения его положения во внутрисемейной иерархии. При взаимодействии с соседями он идентифи-

цировал себя по названию общины, с инородцами — по месту расположения стойбища, а пришельцам из дальних земель указывал свое прозвище в обще-краевой системе опознавания «свой-чужой». При этом его самоопределение в рамках этой системы являлось ни чем иным как экзонимом, т. е. названием, которое было навязано решением сторонней военно-политической силы. Ее источник находился в Маньчжуро-Монгольской степи, где веками, чередуя периоды дружбы и вражды, кочевали монголы и маньчжуры.

Приамурский край издревле входил в сферу влияния маньчжуров, для которых он был сродни Пиренейскому полуострову для римлян. Как и на крайнем юго-западе Европы, где автохтонное население было вынуждено перейти на народную латынь, обитатели вотчинных земель степняков еще в глубокой древности переняли чужую речь, заимствовав и значительный пласт иноземной культуры. Маньчжуризация края не затронула лишь самые дальние земли гиляков (нивхов), сохранивших свой собственный язык и большую часть исконных обычаев.

Первоначально прозвища отражали базовые культурные отличия местного оседлого населения от кочевников: способ обустройства жилищ и практику обращения с волосами. В первом случае — это противопоставление полуподземных ямных домов и надземных войлочных юрт, а во втором — волосяной покров на голове. И если с течением веков общий вид жилых построек в бассейне реки Амур приобрел некое единообразие и потерял остроту восприятия, то отсутствие или наличие волос еще долго не теряло свой особый статус. Оселедец, т. е. одинокая длинная прядь на бритом черепе, служил меткой сопричастности к цивилизации, чья победная поступь, по представлениям маньчжуров, замирала по мере продвижения от степи к морю. Совсем не случайно, захватив в 1644 году Пекин, они предписали мужскому населению своих новых владений брить половину головы, чтобы наглядно закрепить новую ступень общественного развития ханьцев.

Древние установки властвовали в сознании населения Маньчжурии вплоть до прихода России в Приамурский край. В частности в 1850 году католический священник Шарль Вено<sup>2</sup> писал в отчете о поездке на Уссури и Амур, что местные жители делятся на две условные категории. Первая — это приобщенные к культуре «дуаньмаоцзы» (*kum. duǎnmáozi/短毛子*, т. е. «люди с коротким волосом»), к которым относились гольды (нанайцы), и вторая — те, кто пребывает в первобытном состоянии — «чанмаоцзы» (*kum. chángmáozi/長毛子*, т. е. «люди с длинным волосом»), среди которых числились гиляки (нивхи), мангуны (ульчи) и орочи [18, с. 124].

Примечательно, что цивилизационный раздел между двух миров проходил по долине реки Уссури, незримо отражая древнее деление края на два инородческих удела: Варги аймань — равнинное междуречье к западу от реки и Вэцзи аймань — предгорья Сихотэ-Алиня к востоку от ее русла. Вполне возможно, что сравнительная легкость, с которой в 1860 году Цинская империя уступила Уссурийский край России, объяснялась в том числе и тем, что эта территория подспудно рассматривалась маньчжурами как дикие земли, испокон веков населенные *варварами*. Отголоски подобного мировоззрения застал другой французский миссионер — отец Лабрюньер<sup>3</sup>. В отчете в Париж весной 1846 го-

да, описывая свои беседы со спутниками во время хождений по Маньчжурии, он упомянул их рассказы о некой этнической общности «эръяо» (*кит. èr yāo / 二妖*, т. е. «бесовское отродье»), представители которой отличались рыжими длинными волосами и проживали в шалашах из древесной коры на трех небольших притоках Уссури [10, с. 113].

По мере знакомства с краем кочевники вычленяли отдельные общности, в основном на основании тех или иных особенностей в одежде, обуви и головных уборах, создавая своего рода визуальные паспорта для коренного населения. На более позднем этапе прозвища могли содержать отсылки к определенным видам хозяйственной деятельности, тем самым объединяя людей по профессиональному признаку. Важно отметить, что синонимичные названия могли сосуществовать в одном пространственно-временном континууме, поскольку происходили из разных источников.

В завершение хотелось бы выразить надежду, что нижеприведенный глоссарий, помимо образовательного и справочного пособия, станет отправной точкой для составления полного реестра современных и устаревших этнонимов Маньчжурии, чему желательно посвятить отдельную научно-практическую конференцию.

## ГЛОССАРИЙ

**БИЧИ** — впервые (и, как оказалось, в последний раз) термин «бичи» встречается в отчете французской гидрографической экспедиции по исследованию Тихого океана. Когда с 28.07.1787 по 02.08.1787 фрегаты «Буссоль» и «Астролябия» стояли на якорю в бухте Декастри (ныне залив Чихачёва), командир отряда кораблей, граф Лаперуз<sup>4</sup>, отметил в дневнике плавания следующее:

Местные жители, показав на четыре посторонних челна, сказали, что люди на тех лодках зовутся *бичи*, добавив затем, что чужаки проживают в двадцати-двадцати пяти милях к югу: они возвращались с реки Сахалинь, доставив на родину крупы и нанку, полученные, по всей вероятности, в обмен на рыбий жир, вяленую рыбу и, возможно, некоторое количество шкур лося и медведя. <...> Применяя все навыки и умения, мы начали расспрашивать путников о местонахождении их селения. Мы также нанесли на бумагу побережье Татарии, реку Сахалинь, а на противоположной стороне — остров Сахалин. Взяв у нас карандаш, они одной чертой соединили остров и материк, а затем, проволока челн по песку, дали нам понять, что, покинув реку, им пришлось тащить свою лодку по песчаной отмели, которая соединяет остров и материк [12, с. 139].

Ответ на загадку этнонима кроется в анализе путей сообщения, по которым коренное население Приамурского края вело торговлю с островом Сахалин. Вопреки ожиданиям, маршрут через устье Амура оказывался слишком затратным по времени и физическим усилиям, особенно в обратную сторону, когда приходилось грести или тянуть на бечеве лодку против встречного течения.

По этому поводу в посмертных записках Г. И. Невельского<sup>5</sup> за 1852 год сказано:

Окончив осмотр залива Де-Кастри, Н. М. Чихачёв<sup>6</sup> <...> отправился вдоль берега к лиману реки Амур. <...> Вскоре он достиг небольшого низменного разлога между горами. По прорубленной в этом месте гиляками и устланной жердями просеке, имеющей в ширину до одной сажени (1,8 м) и в длину до двух с половиной верст, туземцы перетаскивают свои лодки с реки Таба (ныне Большое Табо. — А. С.) впадающей в озеро Кизи [5, с. 196].

и далее:

Из селения Тенча [ныне Богородское<sup>7</sup>] через небольшой хребет гиляки ходят в лиман, в селение Чеме (Чомэ, ныне не существует. — А. С.), лежащее в двадцати верстах от мыса Лазарева. Этим путем от Тенча до Чеме около ста семидесяти верст [5, с. 202].

Согласно географическим картам, озеро Кизи расположено на территории Ульчского района Хабаровского края, вблизи правого берега реки Амур, с которой оно соединено несколькими протоками. Озеро зигзагообразно вытянуто с востока на запад на пятьдесят километров при ширине водного пространства до девяти километров. От Кизи в сторону Татарского пролива ведут два пути. Первый начинается в восточной части озера — именно по нему прошел мичман Чихачёв, а второй — на юго-западе, в устье реки Яй. По ее руслу, а затем по притокам и через небольшой волок можно выйти на реку Дуй, впадающую в бухту Мосолова, которая расположена примерно в двадцати пяти километрах к югу от залива Чихачёва (Де-Кастри). Одновременно почти напротив озера Кизи, но по другую сторону Амура, лежит озеро Удыль: через короткую протоку оно связано с Амуром, а в само озеро впадает лососевая река Бичи.

Далее, если вновь обратиться к запискам французских гидрографов, а точнее — к «Атласу путешествия Лаперуза» [17, рис. 50, 62], где, в частности, изображены гребцы «бичи» в заливе Декастри и два человека с материка, прибывшие к сахалинским айнам по торговым делам, то в глаза бросается абсолютное сходство головных уборов у людей на лодках с остроконечными шапками «из корья» у коммерсантов-мангунов на юге острова Сахалин. Эти шапки разительным образом отличаются от плоских головных уборов из бересты, которые традиционно носили гиляки (нивхи) и орочи в приморских селениях.

Таким образом, сопоставив данные о путях сообщения в среднем течении Амура и французские зарисовки местных жителей, не вызывает сомнения, что пришлые люди на четырех челнах в заливе Де-Кастри — это выходцы с реки Бичи, которые идентифицировали себя по месту проживания. В настоящее время их потомки — это народность ульчи, ранее известная как мангуны. По причине языкового барьера Лаперуз с сотоварищами не поняли ни откуда и куда следовали путники, ни рассказ о волоке, под которым подразумевалось перемещение лодок не через отмели Амурского лимана, а через сухопутный водораздельный хребет. К слову сказать, до настоящего времени в бухте Мосолова работают рыбацкие артели, в том числе национальная артель ульчей с Амура. Также см. «Мангуны».

**ВАРКА** (*кит.* wǎěrkè/瓦爾克) — ханьская огласовка собирательного наименования родоплеменных сообществ, проживавших в междуречье Сунгари и Уссури; происхождение этнонима связано с *маньчж.* «варги аймань», т. е. «западный инородческий удел», который располагался к западу от реки Уссури и, соответственно, от «вэцзи аймань», т. е. «инородческого удела в лесистых горах» (предгорья Сихотэ-Алиня). Также см. «Воцзы».

**ВОЦЗЫ** — *устар.* транслитерация иероглифов 烏子 (*кит.* wūzi/у-цзы), обозначавших в ханьских летописях общий состав населения в междуречье Сунгари и Уссури [6, с. 45]; в России термин «воцзы»<sup>8</sup> получил распространение после выхода из печати в 1842 году труда Н. Я. Бичурина<sup>9</sup> «Статистическое описание Китайской империи», где было сказано, что:

Наибольшая часть земель в Маньчжурии состоит из возвышенностей, известных под общим тунгусским названием воги<sup>10</sup>, или воцзы, что значит: хребет, покрытый дремучим лесом, у нас — бор [1, с. 4].

К сожалению, не обладая должной подготовкой, Бичурин перепутал созвучные слова: китайское «воцзы», т. е. «люди у» [9, с. 51–52], и маньчжурское «вэцзи», т. е. «обширные горные леса» [2, с. 12]. Подобное явление известно в лингвистике как «межъязыковой пароним» и обозначает слова из разных языков, схожие по звучанию, но различающиеся по смыслу. Иными словами, он принял название инородческого удела (*маньчж.* вэцзи аймань) в предгорьях Сихотэ-Алиня за собирательное наименование родоплеменных общин по среднему течению Амура и в междуречье Сунгари и Уссури (*кит.* воцзы).

Последующие поколения исследователей традиционно истолковывали «воцзы» как «лесных жителей». Между тем изначально до сокращения ханьцами этнонима до «у-цзы» (*кит.* [люди] у) они прозывались «улочи», они же «олочи» в *современной* огласовке, и обитали в уделе Варги аймань (см. «Варка»). Настоящие «лесные жители» — это население Вэцзи аймань и представляли собой общины, которые, в частности, проходят в историографии под названием «илоу» и «сушэни». Также см. «Мохэ», «Орочи», «Илоу» и «Сушэни».

**ГАОЛИ** (*кит.* gāolì/高麗) — неформальное ханьское наименование корейцев; происхождение этнонима связано с названием одноименного царства, существовавшего на Корейском полуострове с 935 по 1392 годы. В европейской историографии это государство более известно под корейским прочтением иероглифов как «Корё». В свою очередь, Гаоли/Корё является сокращенным вариантом названия еще более древнего государственного образования: Гаоли/Корё (*кит.* gāogōulǐ/高句驪). Поскольку бессмысленный набор иероглифов в написании топонима непреложно свидетельствует о заимствовании слова из иностранного языка, то, подвергнув «гаогоули» лингвистическому разбору, можно установить, что в своем исходном виде — это *маньчж.* «кокóли», т. е. «плащ для зимней погоды». Подобный предмет одежды — подбитая ватой длиннополая накидка с рукавами [11, с. 49] — был характерным признаком местного населения, став, в итоге, и его прозвищем в речи предков маньчжуров. С течением времени прозвище трансформировалось в название государства —

Гаогоули/Гаоли, а затем закрепилось в языке соседей-ханьцев как нарицательное обозначение титульного этноса Корейского полуострова — «гаоли».

**ГИЛЯКИ** — наименование предков нивхов; происхождение этнонима связано с чукотской словоформой «ак'оракы», т. е. «не имеющий оленей» [2, с. 434]. Под этим названием чукчи-оленеводы понимали прибрежные родоплеменные общины, которые вели оседлый образ жизни и занимались добычей морского зверя и ловлей рыбы. После того как в середине XVII века отряды казаков и промысловых людей проникли на крайний северо-восток Азии, данное прозвище вошло в состав русского языка, где, в огласовке «коряки», стало собирательным названием всех насельников охотоморского побережья, не занимавшихся кочевым оленеводством.

Между тем в Западной Европе предки нивхов получили известность под именем, которое христианские миссионеры переняли из ханьских источников: «гилими» [18, с. 126–131] (*кит.* jílimí/吉里迷, jílièmi/吉列迷 или qǐlièmi/乞列迷). В свою очередь, «гилими» является фонетическим заимствованием маньчжурского слова «гилъими», означающего «выделанная кожа со спины рыбы [для пошива одежды]» [13, с. 152, 535]. Иными словами, «гилими» — это «[инородцы] в одежде из рыбьей кожи».

После того как обе разновидности этнонима встретились на Амуре и Сахалине, пришлый — «коряки» — претерпел небольшое фонетическое изменение, согласовав начало своего звукового ряда со старым местным названием. В конечном итоге в науке и обиходе слово закрепилось в двух вариантах: «коряки», которое осталось за народностью, проживающей в основном на полуострове Камчатка, и «гиляки», которое стало обозначать население низовий Амура. Также см. «Юйпи-тацзы».

**ГОЛЬДЫ** (*кит.* gēěrdé/戈尔德) — ханьская огласовка прежнего наименования нанайцев; происхождение этнонима связано с *маньчж.* «кордо(нь)», означающим «человека, который одинаково быстро и ловко передвигается что пешком, что на полозьях [лыжах]»<sup>11</sup>. Иными словами, «гольд» — это «скороход».

Появление этнонима обусловлено тем, что до конца XIX века почтовые станы Цинской империи обслуживали лишь нужды государственного управления. Частная корреспонденция доставлялась посредством обширной сети гонцов-скороходов, действовавших под началом гильдии писцов. Со временем термин «корд»/«гольд» стал также и обозначением родоплеменной общности, представители которой были наиболее активно задействованы в работе курьерской службы на Амуре и в междуречье Сунгари и Уссури.

**ИЛОУ** (*кит.* yílóu/挹婁) — ханьская огласовка наименования разнородных племенных общин, населявших предгорья Сихотэ-Алиня в III–VI веках; происхождение этнонима связано с *маньчж.* «еру», означающим «логовище в земле» [3, с. 14], что являлось характерной особенностью тогдашнего быта населения в горно-лесистой местности. В описании восточных племен в летописи «История поздней Хань», составленной в V веке, в части об илоу (том 85, № 75) по этому поводу говорится следующее:

常為穴居以深為貴大家至接九梯 [7, с. 36] / В их обычаях жить в ямах [землянках], и чем те глубже, тем лучше: в больших жилищах насчитывается до девяти ступеней\*.

Судя по всему, илоу/еру являлись прямыми потомками людей, ранее известных под собирательным названием «сушэни», на что недвусмысленного указывает упомянутая выше летопись:

挹婁古肅慎之國也 [7, с. 36] / В древности земли илоу принадлежали сушэням.

Также см. «Тунгусы».

**ЛАОМАОЦЗЫ**<sup>12</sup> (*кит.* lǎomàozi/老帽子, т. е. « меховая шапка») — ханьское наименование выходцев из Российской империи в Маньчжурии; происхождение этнонима связано с тем, что в 1897 году для силового прикрытия работ по строительству Восточно-Китайской железной дороги (КВЖД) был сформирован отряд Охранной стражи, нижние чины которого носили лохматые папахи [11, с. 48].

**ЛОЧА** (*кит.* luóchà/羅刹) — цинское наименование представителей Московского царства (1547–1721) и Российской империи (1721–1917); с точки зрения этимологии — это ханьская огласовка *маньчж.* «ракча», которое, в свою очередь, является искаженным заимствованием из санскрита: «ракшас», т. е. «злой дух» / «демон». Причина подобной характеристики россиян была обусловлена хищническим отношением казаков и промысловых людей в ходе первых контактов с коренным населением северо-востока азиатского материка.

**МАНГУНЫ** — наименование предков автохтонной народности Приамурья — ульчей; происхождение этнонима связано с *маньчж.* «монгонь», т. е. «горло» или «передняя часть шеи», точнее с характерным для населения края мужским головным убором с запахом на горле, напоминающим капор — «монгонь хусику», т. е. «шлем, охватывающий шею, или плечевая накидка»<sup>13</sup>.

Необходимо отметить, что бытующее в определенных кругах мнение о том, что слово «мангун» происходит от местного названия реки Амур — «Манга», т. е. *маньчж.* «трудный» или «сильный», не соответствует шаблону древних этнонимов региона. По сути, это наглядный пример народной этимологии, когда носители языка притягивают смысл слова к привычному для себя пониманию его звукового ряда.

В Европе первое упоминание о предках ульчей относится к отчету французской кругосветной экспедиции 1785–1788 годов под командованием капитана I ранга, позднее контр-адмирала, Лаперуза. В дневнике плавания от 13 июля 1787 года он описывает встречу с двумя мангунами на берегу залива Делангя (ныне в черте города Томари на юго-западе острова Сахалин) следующим образом:

---

\* Здесь и далее перевод с китайского мой. — А. С.

Любопытно, что китайцы, которые находились на борту фрегата, не могли уразуметь ни единого слова из уст островитян, но прекрасно понимали язык двух маньчжурцев [*франц.* Tartares Mantcheoux], прибывших на остров с материка пятнадцать или двадцать дней назад с целью, по всей видимости, закупки рыбы. Одеждой из серой нанки они напоминали чернорабочих или носильщиков в Макао<sup>14</sup>, а на головах носили остроконечные шапки из корья. По их словам, они обитают в неделю пути вверх по течению реки Сахальянь [12, с. 120–121].

Также см. «Бичи» и «Орочи».

**МАНЗЫ** (*кит.* mǎnzú/满族, т. е. «маньчжур») — русская огласовка ханьского наименования маньчжуров; возникновение этнонима относится к началу освоения Российской империей устья реки Амур в середине XIX века. При этом причина, по которой слово вошло в состав русского языка не напрямую, а через посредничество китайского языка, заключалась в том, что к середине XIX века китайский стал, по сути, языком-посредником во всем бассейне реки Амур. В русской речи разграничение на «манз», т. е. «маньчжуров», и «китайцев», т. е. «ханьцев», сохранялось вплоть до 1880-х годов, пока цинские власти не сняли ограничения на переселение своих подданных в Маньчжурию. К началу XX века, как следствие того, что маньчжуры растворились в более многочисленном сообществе выходцев из застенного Китая, слово «манза» стало синонимом слова «китаец».

Важно отметить, что утверждение, будто «манзы» означает в переводе «южные варвары», является ошибочным осмыслением пренебрежительного прозвища — «нань-маньцзу» (*кит.* nán mǎnzú/南曼祖), под которым северные ханьцы понимают жителей южных провинций Китая: на самом деле, оно пишется другими иероглифами и произносится другим тоном.

**МОХЭ** (*кит.* mòhé/鞞, т. е. «высокая обувь из шкуры животного, набитая травой») — ханьская калька маньчжурского этнонима «олочи», под которым понимался общий состав населения, жившего по среднему течению Амура и в междуречье Сунгари и Уссури. Также см. «Воцзы» и «Орочи».

**ОРОЧИ** — ханьская огласовка собирательного наименования населения бассейна рек Амур, Сунгари и Уссури; происхождение этнонима связано с *маньж.* «олочи»<sup>15</sup>, т. е. «сапоги с низом из толстой замшевой кожи и высоким голенищем». Подобная обувь подробно описана у Л. И. Шренка<sup>16</sup>:

Обувь составляют высокие сапоги из тюленьей кожи и шкуры. Нижняя часть сапога вместе с подошвой обыкновенно состоит из очищенной от волос шкуры *Phoca barbata*<sup>17</sup>, которая, особенно у старых зверей этой породы, толще и прочнее, чем у других тюленей. Голенище, в сравнении с нижней частью сапога, очень широкое. Оно состоит из более тонкой и гибкой, обращенной сверху волосом шкуры и доходит почти до колена, где в него запускаются штаны, а затем оно стягивается пришитым к нему или продернутым в него ремнем [14, с. 77].

Причина, по которой маньчжурское «олочи» стало «орочи», обусловлена ошибочным восприятием на слух самоназвания обитателей бухты Де-Кастри

(ныне залив Чихачёва) при заходе в бухту 28.07.1787 французских кораблей «Буссоль» и «Астролябия». Из дневника плавания экспедиции известно, что общение европейцев с местными жителями проходило при посредничестве корабельной прислуги из числа этнических ханьцев, которые в силу артикуляционных особенностей своего языка путали звуки [л] и [р]: в лингвистике подобное явление называется «параламдацизмом» [12, с. 120–121].

По мере освоения Россией Приамурского края этноним «орочи» потерял статус политонима, т. е. перестал быть общим названием населения без учета его этнической и языковой принадлежности. К настоящему времени он сузился до названия небольшой одноименной народности, не превышающей по количественному составу и тысячи человек. Тем не менее, производные формы этнонима, претерпев фонетические изменения, сохранились в ряде названий автохтонного населения региона: ороки, ольчи, ульчи и даже ульта/уильта [9, с. 53]. Также см. «Воцзы» и «Мохэ».

**ОРОЧОНЫ** — ханьская огласовка собирательного наименования ряда родоплеменных общин в бассейне реки Амур; происхождение этнонима связано с *маньчж.* «олошонь», т. е. «бродни, кожаные штаны до пупа, в которых ходят в воде» [3]. Появление названия было обусловлено определенным видом деятельности: перевозом или переносом грузов и людей через брод. Подобные услуги предоставлялись силами артелей, члены которых носили особые кожаные штаны, переходящие в обувь. Иными словами, «орочон» — это «бродник».

В Советском Союзе во избежание путаницы между «орочами» и «орочонами» последний этноним был упразднен. Вместе с тем, его следы прослеживаются в названии небольшого этноса (*кит.* èlúncūn/鄂伦春), проживающего в КНР в автономном районе Внутренняя Монголия и в провинции Хэйлуцзян, куда в XVII веке перешла часть родовых общин, кочевавших к северу от Амура.

Важно отметить, что в отечественной этнографии происхождение слова нередко ошибочно притягивают к корню со значением «олень». Действительно, в маньчжурском языке есть слово «ороньчо», т. е. «человек, который разводит оленей или охотится на них» [3], но оно состоит из иного порядка звуков.

**СОЛОНЫ** (*кит.* suǒlún/索倫) — ханьская огласовка наименования ряда родов «тунгусов», которые вместе с даурами в 1656 году переселились из окрестностей реки Зея<sup>18</sup> в бассейн реки Нони<sup>19</sup> и ныне проживают в пределах КНР. Первое упоминание о солонях в европейских источниках содержится в отчете монахов-иезуитов, участвовавших в 1709 и 1710 годах в двух цинских экспедициях по картографированию Маньчжурии (Татарии):

Солоны — исконные обитатели восточной части Татарии: <...> они более крепкие, умелые и храбрые люди, чем остальное население края; их женщины ездят верхом на лошадях, стреляют из лука и охотятся на оленей и иных диких животных [12, с. 63].

Происхождение этнонима связано с *маньчж.* «шолонь»<sup>20</sup>, т. е. «развилаина», «ухват», «вилы», и относится к особому рода мужской шапке, пошитой из шкуры с головы оленя, причем уши животного не срезались, оставаясь на головном

уборе, а отверстия от глаз обшивались бисером. Подобная, но женская, шапка описывается у Л. И. Шренка следующим образом:

Самая нарядная и завидная часть их зимней одежды — это рысья шапка. Она делается из шкурки с головы и с хвоста рыси. Первая, с торчащими ушами, образует макушку шапки. Шкура с головы рыси вокруг опушена широкой каймой собольего меха, <...> позади от этой каймы в виде косы спускается на спину рысий хвост [14, с. 87].

Иными словами, солоны — это «[инородцы] с рожками».



Рис. 1. Зимняя шапка из шкуры с головы оленя

*СОЛХО* — маньчжурское наименование корейцев; происхождение этнонима связано с названием высоких париков — «сираку», которые в древности носили женщины благородных сословий в юго-восточной части Корейского полуострова. В речи предков маньчжуров характерная черта облика знатных дам стала общепринятым прозвищем всего местного населения.

Замысловатый путь этнонима от исходного «сираку» до окончательной формы — «солхо» — отражает особенности языковых контактов на северо-востоке азиатского материка. После того как маньчжурское слово получило иероглифическое начертание (*кит.* 斯盧國), оно стало читаться согласно произносительным нормам китайского языка: «силуго» (*кит.* sīlúguó). В результате носители маньчжурского языка, не узнав в новом звуковом облике свою былую лексическую единицу, восприняли ее как иностранное слово. Заимствовав этноним, они в свою очередь приспособили его под собственные артикуляционные привычки. В итоге, совершив длительное межязыковое путешествие, «сираку» закрепилось в маньчжурском языке как «солхо».

Между тем, за время пребывания в китайском языке слово претерпело и этно-топонимический сдвиг. По причине того, что для записи «силуго» был использован иероглиф 國, т. е. «государство», произошло его полное переосмысление: вместо наименования социально-этнической общности оно стало

означать наименование царства. В настоящее время после экспериментов с подбором иероглифов это государство известно в историографии как «Силла»<sup>21</sup>. Примечательно, что японский язык, выступая в роли резервата древней материковой лексики, сохранил название царства Силла в почти первозданном фонетическом виде — Сираки (япон. しらき).

**СУШЭНИ** (*кит.* sùshèn/肅慎) — ханьская огласовка собирательного наименования родоплеменных сообществ, населявших на рубеже нашей эры земли к северу от плоскогорья Чанбайшань/Пэктусан; происхождение этнонима связано с *маньчж.* «шошонь», т. е. «пучок волос на голове» [3, с. 14], который в глазах степняков — маньчжуров и монголов — служил маркером цивилизационного вакуума и, следовательно, отличительным признаком местного населения. О внешнем виде сушэней скупое, но емкое повествует летопись «История Цзинь», составленная из более ранних источников во времена империи Юань (1271–1368). В разделе «Иностранцы востока, запада, юга и севера» (глава 97, описание 67), где речь идет об обитателях предгорий Сихотэ-Алиня и Маньчжуро-Корейских гор, сказано следующее:

俗皆編發以布作襜徑尺餘 以蔽前後 [8, с. 25] / В их обычаях — собирать волосы в пучок [закручивать в узел] и изготавливать из ткани набедренную повязку до сорока сантиметров длиной, чтобы прикрывать себя спереди и сзади.

Также см. «Илоу» и «Воцзы».

**ТАЗЫ** (*кит.* tāzi/他子 или tāzi/牠子, т. е. «иные люди») — русская огласовка ханьского наименования инородцев — «тацзы»; изначально, на севере Маньчжурии, под этнонимом «тазы» понимались все нетитульные родоплеменные общности, т. е. неманьчжуры и немонголы. Со временем он сузился до обозначения местных кровнородственных общин, которые в быту перешли на китайский язык и которые не могли — в отличие от гольдов (нанайцев), нивхов (гиляков) и т. д. — однозначно идентифицировать свою родовую принадлежность. В XX веке отечественные этнографы выделили подобные метисные сообщества в отдельную народность — тазы, ныне преимущественно проживающую в Ольгинском районе Приморского края РФ. Также см. «Юйпитазы» и «Хэйчин-тацзы».

**ТУНГУСЫ** — первоначально под данным этнонимом кочевники-маньчжуры понимали совокупность всех чужеродных общин, проживавших на огромном пространстве северо-востока Азии. Остатки подобного мировоззрения были отмечены Н. Я. Бичуриным еще в 1842 году, когда он писал, что «в Сибири инородцев, живущих по берегам Амура, вообще называют *тунгусами*» [1, с. 1]. Постепенно по мере знакомства степняков с местным населением возникла необходимость в выделении отдельных родоплеменных сообществ, в результате чего общее наименование «тунгусы» постепенно сузилось до предков эвенков, чтобы окончательно исчезнуть в 1930-х годах; происхождение этнонима связано с *маньчж.* «дунгуси», где «дунгу» — это «углубление» или «яма», а «си» — суффикс множественного числа для оформления названий людских

сообществ. Иными словами — это обитатели землянок, в прозвище которых отразился этнокультурный разрыв между кочевниками с их переносными юртами и оседлым населением, которое селилось в полуподземных жилищах.

В исторических источниках первое упоминание о подобных ямных домах относится к 475 году и встречается в летописи династии Вэй (386–550) [6] при описании «людей у» (*кит.* wūzi/勿吉/烏子), т. е. обитателей междуречья Сунгари и Уссури [9, с. 52]:

其地下濕 築城穴居屋形似塚開口於上以梯出入 [цит. по: 6, с. 45] / Те земли низинные и сырые. В качестве жилья там устраивают землянки, похожие на могильные насыпи, а поскольку проём находится над [поверхностью земли], то для входа и выхода не обойтись без ступеней.

**ХЭЙЧИН-ТАЦЗЫ**, т. е. «инородцы хэйчин» — ханьское наименование родоплеменных общин, обитавших по течению Амура ниже устья реки Уссури (ныне это Нанайский район Хабаровского края); судя по всему, «хэйчин» является семантической полукалькой *маньчж.* «сахалча», т. е. «чисто черный соболь» [3]. При этом первые два слога были поняты как «черный» и подверглись дословному переводу, в то время как для «ча» был подобран созвучный иероглиф; на 1744 год согласно «Общему обозрению маньчжурских родов, находящемся в составе восьми знамен» «сахалча» — это название местности, а также одноименного рода, рассеянного по обширной территории [4, с. 86].

Что касается европейских источников, то впервые этноним «хэйчин-тацзы» был отмечен в виде «ke tching ta tse»<sup>22</sup> [16, с. 7] в описании земель Маньчжурии, составленном Ж.-Б. Дюгальдом<sup>23</sup> на основании отчетов монахов-иезуитов, которые в 1709 и 1710 годах принимали участие в цинской картографической экспедиции [12, с. 28–65]. В 1850 году в реляции французского миссионера Вено [18, с. 119] эта местность уже обозначалась как «Hei-Kin» (*кит.* hēijīn/黑斤), отчего с поправкой на местное произношение произошло современное самоназвание нанайцев — хэдени. Примечательно, что альтернативный подбор иероглифов — *赫哲* (*кит.* hèzhé) лег в основу названия одного из современных нанайских родов — Ходжер.

**ЧЖУРЧЖЭНИ** — собирательное наименование разнородной и разноязыкой социальной общности в Маньчжурии на рубеже XII века; происхождение этнонима связано с *маньчж.* «чжурчэнь», т. е. «бунт», «непослушание», особенно в словосочетании «чжурчэнь фударань» (*маньчж.* непокорный мятежник) [3, с. 15].

Примечательно, что в КНР для записи слова используются иероглифы 女真 (*кит.* nǚzhēn/ньючжэнь), где первый знак означает «женщина». Причина переосмысления этнонима обусловлена креативным подходом древних ханьских писцов к подбору иероглифов для записи иностранных слов, а также разными произносительными нормами на юге и севере страны. В результате, если в отечественной научной среде иероглифическое написание этнонима закрепилось в виде 主儿真, а его прочтение — в пекинской огласовке (*кит.* zhǔ'érzhēn/чжурчжэнь), то в академическом сообществе *Срединного государства* возобладал иной вариант — 汝真, который вместо ожидаемого «жучжэнь» (*кит.* rǔzhēn), традиционно читался в нанкинской огласовке как «ньючжэнь».

В XX веке устаревший иероглиф 汝 (древнее местоимение «ты») упростили, убрав из него ряд черт, в результате чего его графическая форма пришла к его фонетическому соответствию — 女. Правда, это произошло в ущерб изначальному смыслу.

В России игры с иероглифами нередко приводят к тому, что чжурчжэней записывают в податное состояние. Якобы наличие знака 主, т. е. «господин» или «хозяин», служит доказательством тому, что исходное написание было 主人 (*кит.* zhǔrén/чжужэнь) и, соответственно, должно было означать «господский человек» или «крепостной слуга». При этом, однако, игнорируется тот факт, что иероглифы в названии «чжурчжэнь» (*кит.* 主儿真) — это всего лишь произвольный набор созвучных знаков.

В действительности, с точки зрения этимологии, «чжурчжэни» представляли собой вольницы, не желавшую иметь над собой чужеземной власти и платить дань. Прямой аналог тому прослеживается в феномене Запорожской Сечи в низовьях Днепра, куда за речные пороги, ища свободной жизни в условиях полувоенного быта, с конца XV века стекалось население Литвы, Польши, Крыма, Кавказа, Московии, германских и итальянских княжеств, etc. И если продолжить сравнение с сечевым воинством, которое в составе Российской империи стало одним из сословий, то с некоторыми поправками изначально, до создания своего собственного военно-политического образования Айсинь гурунь<sup>24</sup>, пестрая в этническом отношении общность «чжурчжэни» представляла собой нечто вроде казаков. К слову сказать, спустя несколько веков, в 1635 году, по указу хана Абахая<sup>25</sup> часть их родов объявила себя маньчжурами, став затем основателями Цинской империи.

**ЮЙПИ-ТАЦЗЫ** (*кит.* yúpítāzi/魚皮靴子, т. е. «инородцы в [одежде из] рыбьей кожи») — ханское наименование родоплеменных общин, обитавших по берегам реки Уссури; судя по всему, «юйпи» является семантической калькой *маньчж.* «акуми», т. е. «[выделанной] рыбьей кожи [для пошива одежды]»<sup>26</sup> [15]; в европейских источниках данный этноним получил распространение после публикации отчетов монахов-иезуитов, которые в 1709 и 1710 годах принимали участие в цинской экспедиции по картографированию земель Маньчжурии [12, с. 28–65]. Также см. «Гиляки».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цинская империя, она же империя Цин (*кит.* qīngguó/清國, т. е. «непогрешимое государство») — обиходное название национального государства маньчжуров — Дацин, т. е. Великая Цин (*кит.* dàqīng/大清), существовавшее в 1636–1912 годах на крайнем востоке Азии.

<sup>2</sup> Шарль Вено — *фрanci.* Charles-Joseph Venault (1806–1884), с 1842 года — миссионер в Цинской империи, где он и скончался.

<sup>3</sup> Лабрюньер — *фрanci.* Paul-Maxime Brulley de la Brunière (18.06.1816 — июль 1846), с 1841 г. — миссионер в Цинской империи, с 29.05.1846 — епископ Тремитский (без епархии), погиб на Амуре.

<sup>4</sup> Лаперуз — *франц.* Jean-François de Galaup, comte de La Pérouse (1741— ок. 1788), граф, контр-адмирал (1787), руководитель французской кругосветной экспедиции (1785–1788).

<sup>5</sup> Невельской — Геннадий Иванович Н. (1813–1876), первооткрыватель судоходного фарватера в устье реки Амур (1849), основатель г. Николаевск-на-Амуре (1850), адмирал (1874).

<sup>6</sup> Чихачёв — Николай Матвеевич Ч. (1830–1917), участник Амурской экспедиции (1851–1853), управляющий Морским министерством (1888–1896), адмирал (1892).

<sup>7</sup> Богородское — административный центр Ульчского района Хабаровского края, расположенный на правом берегу Амура, в 820 километрах ниже по течению от г. Хабаровск.

<sup>8</sup> Воцзы — из-за вариативности иероглифической записи этнонима, а также нескольких версий ее прочтения, в отечественных источниках присутствует разное написание термина на кириллице: воцзи (от *кит.* wùjǐ/勿吉), или воцзой, или уцзи, или удзи, причем нередко это видовое разнообразие выдается за отличные друг от друга этнические общности.

<sup>9</sup> Бичурин — Никита Яковлевич Б., в монашестве — Иакинф (1777–1853), архимандрит, первый российский синолог, член-корреспондент Императорской Санкт-Петербургской академии наук (1828), почетный иностранный член Парижского Азиатского общества (1831).

<sup>10</sup> Воги — ошибочное прочтение маньчжурского слова «вэчжи».

<sup>11</sup> Человек ~ лыжах — *франц.* «Homme qui marche vite et adroitement quoiqu'il ait des ratins ou des sabots aux pieds» [12].

<sup>12</sup> Лаомаоцзы — вследствие свойственной китайскому языку вариативности иероглифов современное написание экзонима — 老毛子 (*кит.* lǎomáozi), т. е. «человек с [густым] волосатым покровом».

<sup>13</sup> Шлем ~ накидка — *франц.* «Casque qui embrasse le cou. Collet qui est attaché à l'habit» [12].

<sup>14</sup> Макао — город на побережье Южно-Китайского моря в дельте реки Чжуцзян, с 1557 по 1999 гг. — часть Португальской Индии, с 1999 г. — специальный административный район Макао в КНР.

<sup>15</sup> Олочи — маньчж. слово, состоящее из корня «оло», т. е. «трава» и суффикса для предметов одежды/обуви «чи».

<sup>16</sup> Шренк — Леопольд Иванович Ш. (1826–1894), этнограф и антрополог, академик Санкт-Петербургской Императорской академии наук (1865), тайный советник (1888).

<sup>17</sup> Phoca barbata (*лат.* морской заяц или лахтак) — *устар.* название ластоного животного из семейства тюленей (*лат.* Erignathus barbatus), иначе — нерпа.

<sup>18</sup> Зея (от *маньчж.* чжэе, т. е. «лезвие») — река в Амурской области, левый приток Амура.

<sup>19</sup> Нонь-ула (*маньчж.* младшая сестра) — река в КНР, левый приток Сунгари, ныне — Нэнь-цзян (*кит.* nènjiāng/嫩江, т. е. «молодой»); в старых рус. источниках — Нанун-река, поскольку гидроним был заимствован с франц. карт, где для передачи звука [o] использовался диграф [au].

<sup>20</sup> Шолонь — также см. «шолоньту», т. е. «малый дракон с рогами», и «шолоньту чохоро», т. е. «пегая лошадь с торчащими как вилы ушами» [2].

<sup>21</sup> Силла (*кит.* 新羅) — государство на Корейском полуострове, существовавшее с 57 года до н. э. (легенд.) до 935 года.

<sup>22</sup> Ke tching ta tse — на картах, составленных по итогам экспедиции, этноним указан как «Ketchen».

<sup>23</sup> Дюгальд — франц. Jean-Baptiste Du Halde (1674–1743), монах Ордена иезуитов, редактор и составитель фундаментального труда «Описание китайской империи» (1736).

<sup>24</sup> Айсинь гурунь (Золотая Орда или империя Цзинь) — национальное государство маньчжуров, существовавшее на северо-востоке Азии в 1115–1234 годах.

<sup>25</sup> *Абахай* — хан цинской династии Айсиньгьоро, живший в 1592–1643 гг.; в историографии известен под своим титулом «абкай хань», т. е. «верховный владыка», который ошибочно указывается в качестве его личного имени.

<sup>26</sup> *Выделанной ~ одежды* — франц. «Peau de poisson qu'on a raclée et amoindrie pour en faire des habits».

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бичурин Н. Я.* Статистическое описание Китайской империи. Часть 2: Статистическое описание Маньчжурии, Монголии, Восточного Туркестана и Тибета. СПб.: Тип. Эдуарда Праца и К°, 1842.

2. *Бурькин А. А.* Имена собственные как исторический источник: По материалам русских документов об открытии и освоении Сибири и Дальнего Востока России XVII–XIX вв. СПб.: Петербургское востоковедение, 2015.

3. *Захаров И. И.* Полный маньчжурско-русский словарь. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1875.

4. *Лебедева Е. П.* Расселение маньчжурских родов в конце XVI и начале XVII веков // Ученые записки Ленинградского государственного Педагогического института им. Герцена. 1957. Т. 132. С. 69–110.

5. *Невельской Г. И.* Подвиги русских морских офицеров на крайнем востоке России 1849–1855. Владивосток: Примиздат, 1950.

6. *Пак К.* Археологические и письменные источники о носителях культуры раннего железного века фэнлин на крайнем северо-востоке Китая // Вестник Новосибирского государственного университета. Сер.: История, филология. 2015. Т. 14, вып. 10: Востоковедение. С. 40–53.

7. *Полутов А. В.* Илоу в китайских письменных памятниках // Известия Восточного института. 2015. № 4 (28). С. 24–44.

8. *Полутов А. В.* Сушэнь в китайских письменных памятниках // Известия Восточного института. 2017. № 1 (33). С. 17–38.

9. *Сидоров А. Ю.* Гидронимы Амур, Сунгари и Уссури в свете последних достижений палеолингвистики // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Филологические науки. 2025. Т. 6, вып. 3. С. 47–55.

10. *Сидоров А. Ю.* Первопроходцы Приамурского края: отец Лабрюньер (1845–1846 гг.) // Записки Общества изучения Амурского края. 2024. Т. 49. С. 109–121.

11. *Сидоров А. Ю.* Происхождение названия царства Бохай // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Филологические науки. 2025. Т. 6, вып. 1. С. 38–54.

12. *Сидоров А. Ю.* Французские страницы летописи Уссурийского края. Владивосток: Рубеж, 2023.

13. Сравнительный словарь тунгусо-маньчжурских языков: материалы к этимологическому словарю: в 2 т. Т. 1: А — Н / АН СССР, Ин-т языкознания. Л.: Наука, 1975.

14. *Шренк Л. И.* Об инородцах Амурского края // Шренк Л. И. Сочинения: в 3 т. Т. 2: Этнографическая часть. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1899.

15. *Amyot J.-M.* Dictionnaire tartare-mantchou français: Composé d'après un dictionnaire mantchou-chinois, rédigé et publ. avec des additions par L. Langlés, Paris: Didot, 1790.

16. *Du Halde J.-B.* Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise. T. 4. Paris: Le Mercier, 1735.

17. *La Pérouse J.-F. de.* Atlas du voyage de La Pérouse, contenant les cartes générales et particulières des régions explorées, les plans des ports et des mouillages, ainsi que les figures des plantes, animaux et peuples observés pendant l'expédition. Paris: Imprimerie de la République, 1797. URL: [https://geoportal.rgo.ru/catalog/morskie-atlasy-locii-i-karty/morskie-atlasy/atlas-puteshestviya-laperuza?tiles=1&items\\_per\\_page=25](https://geoportal.rgo.ru/catalog/morskie-atlasy-locii-i-karty/morskie-atlasy/atlas-puteshestviya-laperuza?tiles=1&items_per_page=25) (дата обращения: 05.07.2025).

18. *Venault Ch.* Voyage fait en 1850 dans la Mandchourie septentrionale par M. Venault, missionnaire catholique français // Annales de la Propagation de la Foi. 1852. T. 24. P. 118–133.

## REFERENCES

1. Bichurin, N. Ya. (1842) *Statistical Description of the Chinese Empire. Part 2: Statistical Description of Manchuria, Mongolia, Eastern Turkestan, and Tibet.* St. Petersburg, Eduard Pratz & Co. Printing House. (In Russian).

2. Burykin, A. A. (2015) *Proper Names as a Historical Source: Based on Russian Documents on the Discovery and Exploration of Siberia and the Russian Far East in the 17th–19th Centuries.* St. Petersburg, Petersburg Oriental Studies. (In Russian).

3. Zakharov, I. I. (1875) *Complete Manchu-Russian dictionary.* St. Petersburg, Printing House of the Imperial Academy of Sciences. (In Russian).

4. Lebedeva, E. P. (1957) The Settlement of Manchu Clans at the End of the 16th and Beginning of the 17th Centuries. *Scientific Notes of the Herzen Leningrad State Pedagogical Institute*, vol.132, pp. 69–110. (In Russian).

5. Nevelskoy, G. I. (1950) Feats of Russian Naval Officers in the Far East of Russia 1849–1855. Vladivostok, Primizdat. (In Russian).

6. Park, K. (2015) Archaeological and Written Sources on the Bearers of the Fenglin Culture of the Early Iron Age in the North-East of China. *Bulletin of the Novosibirsk State University. Ser.: History, Philology*, vol. 14, iss. 10, pp. 40–53. (In Russian).

7. Polutov, A. V. (2015) Yilou in Chinese Records. *Bulletin of the Eastern Institute*, no. 4 (28), pp. 24–44. (In Russian).

8. Polutov, A. V. (2017) The Sushen in Chinese Records. *Bulletin of the Eastern Institute*, no. 1 (33), pp. 17–38. (In Russian).

9. Sidorov, A. Yu. (2025) Hydronyms Amur, Sungari, and Ussuri in the Light of Recent Advances in Paleolinguistics. *Review of the Russian Christian Academy for the Humanities. Philological Sciences*, vol. 6, iss. 3, pp. 47–55. (In Russian).

10. Sidorov, A. Yu. (2024) Pioneers of the Amur River Basin: Father la Brunière (1845–1846). *Proceedings of the Society for the Study of the Amur Region*, vol. 49, pp. 109–121. (In Russian).

11. Sidorov, A. Yu. (2025) Etymology of the Bohai Kingdom. *Review of the Russian Christian Academy for the Humanities. Philological Sciences*, vol. 6, iss. 1, pp. 38–54. (In Russian).

12. Sidorov, A. Yu. (2023) *French Pages of the Ussuri Region Chronicles.* Vladivostok, Rubezh. (In Russian).

13. *Comparative Dictionary of Tungus-Manchu Languages: Materials for the Etymological Dictionary*, vol. 1: A — N. (1975). Leningrad, Nauka. (In Russian).

14. Schrenk, L. I. (1899) On the Aliens of the Amur Region. Schrenk, L. I. *Works*, vol. 2: Ethnographic Part. St. Petersburg, Printing House of the Imperial Academy of Sciences. (In Russian).

15. Amyot, J.-M. (1790) *Dictionnaire tartare-mantchou françois: Composé d'après un dictionnaire mantchou-chinois, rédigé et publ. avec des additions par L. Langlés*, Paris, Didot.
16. Du Halde, J.-B. (1735) *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, vol. 4. Paris, Le Mercier.
17. La Pérouse, J.-F. de (1797) *Atlas du voyage de La Pérouse, contenant les cartes générales et particulières des régions explorées, les plans des ports et des mouillages, ainsi que les figures des plantes, animaux et peuples observés pendant l'expédition*. Paris, Imprimerie de la République. Available at: [https://geoportal.rgo.ru/catalog/morskie-atlasy-locii-i-karty/morskie-atlasy/atlas-puteshestviya-laperuza?tiles=1&items\\_per\\_page=25](https://geoportal.rgo.ru/catalog/morskie-atlasy-locii-i-karty/morskie-atlasy/atlas-puteshestviya-laperuza?tiles=1&items_per_page=25) (accessed: 05.07.2025).
18. Venault, Ch. (1852) Voyage fait en 1850 dans la Mandchourie septentrionale par M. Venault, missionnaire catholique français. *Annales de la Propagation de la Foi*, vol. 24, pp. 118–133.

*Поступила в редакцию 10.07.2025*

*Принята к публикации 10.11.2025*

*Received 10.07.2025*

*Accepted 10.11.2025*

УДК: 811.521

*В. А. Шишкин, К. В. Коваленко\**

## ЯПОНСКАЯ ПИСЬМЕННОСТЬ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

В статье рассматриваются случаи креативного, ненормативного использования японской системы письменности в текстах и названиях современных японских песен. Рассмотрено употребление устаревшей орфографии, включающей в том числе элементы бунго; *кандзи в своих дореформенных, неупрощенных вариантах*; вышедших из употребления знаков каны — *wi* и *we*. Уделяется внимание некоторым пунктуационным знакам, выполняющим декоративную функцию, не имеющую аналогов в европейских языках. Особое место занимает анализ катаканы: показано, что она может использоваться как «ударная кана», а также для семантического сближения отдельных лексем; в ряде случаев катакана становится основным средством оформления текста. В оборот отечественной науки вводится термин «параллельная запись», заимствованный из японского языкознания. В тексте, где использован прием параллельной записи, обширные и абстрактные главные понятия конкретизируются второстепенными. Параллельная запись состоит из «главного» и «второстепенного» написания, каждое из которых обладает собственными функциями и стилистическими особенностями. Рассматривается гипотеза о сходстве феноменов *параллельной записи* и *атэдзи*. Проведенный анализ демонстрирует широкое распространение приема параллельной записи и иных графических экспериментов в современной японской музыкальной лирике, что подчеркивает выразительный потенциал японской письменности.

**Ключевые слова:** японский язык, хирагана, катакана, кандзи, японская письменность, параллельная запись.

---

\* Шишкин Валерий Андреевич — аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет; st097583@student.spbu.ru

Коваленко Ксения Владимировна — студент бакалавриата, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; studentjapanese@mail.ru

Valerii A. Shishkin — postgraduate student, St. Petersburg State University; st097583@student.spbu.ru

Ksenia V. Kovalenko — bachelor student, St. Russian Christian Humanitarian Academy named after F. M. Dostoevsky; studentjapanese@mail.ru

The article examines some cases of creative and non-normative use of the Japanese writing system in the lyrics and titles of contemporary Japanese songs. The study focuses on the use of archaic orthography, including elements of classical Japanese, pre-reform (non-simplified) kanji, as well as obsolete kana characters *wi* and *we*. Attention is also given to certain punctuation marks that serve a decorative function with no direct analogues in European languages. A special focus is placed on the stylistic use of katakana, which can function as an 'emphatic kana' and serve to create semantic proximity between lexical items; in some cases, katakana becomes the dominant means of textual expression. The paper introduces into Russian linguistic discourse the term 'double notation', borrowed from Japanese linguistic studies. The term means constructions in which broad or abstract main concepts are specified by secondary elements. Double notation consists of 'primary' and 'secondary' notations, each performing distinct stylistic and semantic functions. The article further considers the hypothesis that 'double notation' is typologically comparable to 'ateji'. The analysis demonstrates the wide prevalence of double notation and other forms of graphic experimentation in contemporary Japanese song lyrics, emphasizing the expressive potential of the Japanese writing system.

**Keywords:** the Japanese language, hiragana, katakana, kanji, Japanese script, double notation.

Использование всех видов японской письменности изучается с самых разных сторон как в Японии, так и зарубежом. При этом особое внимание уделяется следующим направлениям: методика обучения письму, история японской письменности, ненормативное употребление знаков силлабариев и иероглифов, гендерные аспекты словесности и др. В самом общем виде они являются предметом рассмотрения многих статей и монографий. Однако за пределами Японии вообще и, в частности, в отечественной науке еще не проводились исследования особенностей употребления японских слоговых азбук на материале современных поэтических текстов.

Современная японская система письменности кандзи-кана-мадзири-бун состоит из китайских иероглифов кандзи и двух силлабических азбук: *хирагана* и *катакана*. Каждому виду письменности в предложении отведена соответствующая роль: с помощью кандзи записываются существительные, корни глаголов и прилагательных; хирагана служит для записи грамматических элементов (падежные послелогии, суффиксы прилагательных и др.), а катакана — для заимствованных слов, иностранных имен и названий, видов животных и растений, ономотопеи и акцентирования [9, p. 259]. Разумеется, приведенные функции компонентов японской системы письма являются прототипическими, однако возможны и отклонения от «нормы». Сосуществование нескольких графических систем обеспечивает широкие возможности для выражения одной и той же языковой единицы различными способами, что существенно расширяет орфографический потенциал.

При анализе материала за основу была взята работа Джозефа Ф. Кесса [11], в которой представлены историческое развитие японских систем письменности и психолингвистические аспекты японской орфографии, а также статьи Терри Джойса [9] и А. Э. Бекхауса [6], где рассматриваются семантически схожие омофоны, для которых смысловозначительную функцию выполняют кандзи. При анализе приема параллельной записи мы обращались к статье Ху Цзяжуй,

в которой данный прием анализируется на материале японских песен жанра J-POP [12]. В качестве опорного отечественного исследования послужила фундаментальная монография Е. В. Маевского, посвященная различным грамматологическим вопросам японского языка, и в частности орфографической и каллиграфической стилистике [4].

В данной статье мы сосредоточим внимание на анализе особенностей стилистического использования каны, дореформенной орфографии и кандзи, а также на использовании приема «параллельной записи». Материалом для анализа послужат заголовки и тексты песен японских музыкальных групп 1980-х годов и более поздних, чье творчество связано с эстетикой традиционной Японии и периода Сёва, японским милитаризмом и театром *アングラ aNgura* (сокращение от *アンダーグラウンド演劇 aNdaagurauNdoо eNgeki* «андеграундный театр»)\*. С этой целью были взяты следующие музыкальные коллективы: 1) *ぐるぐる映畫館 (guruguru eigakaN*, «Головокружительный кинотеатр»; 1995–2012). 2) *怪人二十面奏 (kaijiN nijuu meNsoo*, «Двадцатимелодий Преступник»; с 2015 года) — название с высокой долей вероятности отсылает к знаменитому литературному персонажу «Двадцатиликий Преступник» (怪人二十面相, *kaijiN nijuu meNsoo*), созданному Эдогавой Рампо. Завершающий иероглиф 奏 («исполнение, музыка») переосмысляет его имя в музыкальном контексте. 3) «Kagura,» (2000–2011) — название группы, включающее запятую как часть официального написания, вероятно восходит к термину 神楽 (*kagura*, ритуальный синтоистский танец), подчеркивая традиционные мотивы в визуальном и музыкальном стиле группы. В визуальном плане коллективы выделяются использованием традиционной одежды, военной формы, *гакуран* — японской школьной формы для мужчин, и белого грима, который вероятнее всего отсылает к театру *кабуки* и макияжу *гейши*, *майко*, *ойран*. Мы будем также обращаться к группам альтернативной японской сцены 1980-х — 1990-х годов, таким как: 1) «Syster» (швед. «Сестра»; 1998–2002); 2) «Madame Edwarda» («Мадам Эдварда»; с 1981) — название связано с романом Жоржа Батая «Madame Edwarda» (1976); 3) «Gille' Loves» («Любовь Жилия»; 1986–1996) — вероятная отсылка к Жюль де Рэ, французскому аристократу XV века. Апостроф в названии, вероятно, используется в декоративных целях, придавая имени стилистическую выразительность.

Следует отметить, что на протяжении всей своей истории письменный японский язык проходил через множество метаморфоз и реформ, из которых важнейшей можно считать послевоенную реформу 1946 года, когда японское

---

\* Театр *ангура* зародился в Японии в 1960-х годах как реакция на подавление иного театра под названием *сингэки*. Постановки сингэки 1920-х гг. ориентировались на западную театральную традицию, что выражалось не только в выборе литературных сюжетов преимущественно из произведений реалистического направления, но и в «вестернизированных» костюмах и декорациях. В послевоенное время сингэки вновь стал обретать популярность среди японского общества, тем самым превратившись из андеграундного движения в коммерческое. В 1960-е годы ассоциация работников театра Сингэки Кайги принуждала членов ассоциации принимать участие в протестах Ампо, отличавшихся жестокостью и большим количеством пострадавших. Это побудило многих молодых артистов покинуть сингэки и создать экспериментальный и авангардный *ангура* [10, p. 204–206].

письмо подверглось значительным изменениям. Результатами стали: введение иероглифического минимума, упрощение *кандзи* [1, с. 161] и орфографии, исключение некоторых знаков каны и пр. [1, с. 171] Как известно, для японского текста эстетическая составляющая играет ключевую роль, что подтверждается многочисленными историческими примерами [2, с. 388]. Для знаков, написанных кистью, в первую очередь важна форма, плавность и размер, однако в печатных вариантах эстетика проявляется не только через внешний вид символов, но и через особенности различных систем японского письма.

### **Историческая орфография**

Одним из рассматриваемых стилистических приемов является использование устаревших знаков *ゐ/ヰ* (*wi*) и *ゑ/ヱ* (*we*), формально являющихся частью силлабариев хирагана и катакана, соответственно, но вышедших из повседневного употребления, что, однако, не препятствует их использованию в художественных целях. Активное применение данных знаков можно наблюдать в текстах песен некоторых музыкальных групп. Например, у «Головокружительного кинотеатра» в названии песни *どうしてくれようこのエレジー* (*dooshite kureyou kono ereji* «Что же делать с этой элегией») — стилизованный вариант стандартной записи *エレジー* (в пер. с *яп.* — элегия).

Группа «Двадцатимелодий Преступник» также активно использует устаревшие знаки каны в своих песнях, например: *セウワキシン、一九三六二二六* (*seuwaišiN iči-kyuu-san-roku-ni-ni-roku*, «Реставрация Сёва, 1936.2.26»), где наряду с устаревшими знаками каны применяется архаичная орфография (иероглифическая запись первой части названия — *昭和維新*), характерная для классического письменного языка *бунго*. Историческое использование катаканы также можно наблюдать в названиях песен коллектива *大日本意識革命軍 狂暴* (*dainiQpoN iški kakumeiguN kyooboo* «Неистовство переосмыслившей себя армии Великой Японии»; 1997–2007). В композиции *許サレヌ正義* (*yurusarenu seigi* «Неприемлемая справедливость») наряду с архаичной записью *окуриганы* встречается суффикс отрицания *-ず* *-zu* в позиции определения в форме *-ぬ* *-nu* (стандартная запись с использованием современной грамматики — *許されない正義*). Использование элементов *бунго* само по себе отсылает к прошлым эпохам [4, с. 116], а запись катаканой, которая до реформы 1946 года могла применяться в качестве *окуриганы* значительно шире, чем в XXI веке, еще больше стилистически «старит» текст.

После реформы 1946 года написания *кандзи* упростились [1, с. 161], а некоторые слова, ранее использовавшие иероглифическую запись, стали записываться силлабической азбукой каны. Интегрирование устаревшего дореформенного вида *кандзи* в текст также можно считать стилистическим приемом, который придает тексту некоторую степень архаичности. В названии группы «Головокружительный кинотеатр» используется устаревшее написание знака *畫* (*ga* — «картина», в современном упрощенном варианте — *画*), а в песне «Великой Японии» под названием *譽* (*homare* — «Честь») — устаревшее написание современного *譽*. *Кагрра*, нередко прибегает к использованию архаичных *кандзи*.

\* Далее в тексте используется сокращенное название — «Великая Япония».

Так, одна из песен называется 戀 (*koi* — «Любовь», упрощенный вариант — 恋). В песне 葬 (*soo* — «Похороны») иероглифический вид слова — 其方 (*sočira* — «там», «ты», «тот человек»), которое в современном языке выглядит как そちら, а также дореформенный вид *кандзи* — 聲 (*koe* — «голос»), нынешний — 声.

眠りに墜ちた其方よ  
*neturi ni očita sočira yo*  
Ты, погрузившаяся в сон...

<...>  
叫ぶ聲はまだ届かずに  
*sakebu koe wa mada todokazu ni*  
Кричащий голос всё еще не достигает.

Использование устаревших знаков в современной японской музыкальной культуре не только служит средством стилистической выразительности, но и отсылает к историческим традициям японского письма, создавая уникальный визуальный и культурный эффект.

Элементы бунго также включаются в текст ради того, чтобы придать ему «классический» возвышенный вид. У «Kagrra,» в песне 闇に散りけり (*yami ni čirikeri* «Рассеялось во тьме») уже в названии присутствует архаичный суффикс *-keri*, традиционно трактуемый как показатель прошедшего времени. В различных формах он встречается еще в древнеяпонском языке, а спектр его значений на всем протяжении истории развития японского языка включал перфект, адмиративность, эпистемическую модальность [7, pp. 429–430]. До современного японского языка он дошел в форме неизменяемой модально-экспрессивной финальной частицы *-Qke*. Суффикс встречается на протяжении всего текста только в своей заключительной основе. Из элементов бунго, помимо *-keri*, выделяется двойной послелог *と to*, функцией которого является полное перечисление.

天と地とが震える程に 鏢競りの響きを発てる  
*teN to či to ga furueru hodo ni tubazeri no hibiki o tateru*  
Поднимется звон состязающихся мечей, что содрогнутся небеса и земля.  
神も鬼も眼を背ければ 現世は闇に散りけり

*kami mo oni mo me o somukereba utušiyo wa yami ni čirikeri*  
И даже если и боги, и демоны отвернутся, наш мир рассеется во тьме.

В другой песне под названием 呪 (*ju* — «Заклинание») можно наблюдать устаревшую определительную форму предикативных прилагательных, характеризующуюся написанием суффикса *-ki* (вместо современного *-i*): 赤き血 *akaki či* «красная кровь» (современный вариант 赤い血 *akai či*).

暗き陰りにて 闇に浮遊する軀  
*kuroki kageri nite yami ni fuyuu suru kubiki*  
Подобно темному пасмурному небу парящее во мраке ярмо.  
白き唐衣裳 染める赤き血は  
*široki karakoromo someru akaki či wa*  
Красная кровь, окрашивающая древние белые одежды.

Ранее, до потери японским языком соответствующего разделения, такие прилагательные относились к спряжению на *-ku*, наряду с которым также существовало спряжение на *-šiku* [8, p. 90], чью определительную форму в соответствии с устаревшими правилами орфографии можно наблюдать в песне 凜 *riN* («Холод»). В строке 懐かしき思い出を奏でる (*natukašiki omoide o kanaderu* — «проигрывать дорогие сердцу воспоминания») 懐かしき записано согласно спряжению прилагательных на *-šiku* (в современной записи выглядело бы как 懐かしい *natukašii*).

Таким образом, текст визуально не воспринимается как современный: ныне не используемые знаки каны, архаичная орфография и грамматика заставляют его выглядеть «старше» и выполнять эстетическую и стилистическую функции. Сравнительная таблица устаревшей и исторической орфографии в песенных текстах в сопоставлении с их современными аналогами представлена ниже:

Историческая орфография	Современная орфография	Перевод
エレジイ	エレジー	Элегия
セウワキシン	しょうわいしん	Реставрация Сёва
許サレヌ正義	許されぬ正義	Неприемлемая справедливость
グルグル映畫館	グルグル映画館	Головокружительный кинотеатр
譽	誉	Честь
戀	恋	Любовь
其方	そちら	Там, туда, тот
聲	声	Голос

Табл. 1. Сравнение орфографии.

### Креативная историческая орфография

У музыкальной группы «Kagga,» также можно встретить нестандартное использование вышедших из употребления знаков каны в песне 白み嘘 (*široi iso* — «Белая ложь»), где ゐ выступает в качестве суффикса предикативного прилагательного (стандартная запись 白い). Аналогичное использование ゐ встречается у коллектива あざらし (2001–2011) (*azaraši* — «Тюлень») в композиции 白み女 (*široi oNna* — «Белая женщина»).

Примечательно, что кана ゐ никогда не выступала в качестве средства записи аффикса предикативного прилагательного в японском языке. Такое же «креативное» использование можно сравнить с функционированием элементов дореформенной русской орфографии в современных русских текстах и названиях. В частности, И. Прядко указывает, что попытки возродить старорусскую орфографию зачастую сопровождаются непониманием принципов ее функционирования. В подтверждение этого он приводит ряд примеров некорректного

употребления дореволюционной графики, в том числе — написание имени собственного *Пересветъ* с «ером» на конце, но без «яти» после буквы «в» [5].

Любопытным примером креативного использования устаревшей каны представляется 平書 (*işyo*) — слово, употребленное в песенных текстах «Двадцатимелодиего Преступника», само по себе не несущее какого-либо смысла (буквально его можно трактовать как «текст И»). Однако при помощи контекста слушатель способен восстановить традиционное написание слова и то, какой иероглиф скрывается за символом 平. Таким образом, в этом случае устаревшая кана выполняет двойную функцию: она одновременно выделяет слово и придает ему завуалированность.

Другим примером креативного использования устаревших знаков кана в текстах «Двадцатимелодиего Преступника» является написание れくゐゑ ( *rekuieiti* — «Реквием») — авторская графическая версия стандартного варианта レクイエム, заимствованного из европейских языков. В данном случае выбор хираганы вместо катаканы уже сам по себе придает слову необычный, «смягченный» облик, а использование устаревших знаков ゐ (*wi*) и ゑ (*we*) усиливает этот эффект. Подобный прием не только выделяет слово визуально, но и воздействует на восприятие слушателя: фонетически слово остается современным, однако его графическая форма вызывает ассоциации с эстетикой классической Японии.

### **Креативная пунктуация**

В рамках современного языкознания пунктуация зачастую рассматривается как второстепенный объект исследования. Иными словами, в отличие от фонетики, морфологии или синтаксиса, она носит периферийный характер. Это связано с тем, что пунктуационные нормы часто воспринимаются как сугубо графическое оформление текста, не имеющее существенного влияния на структуру языка.

Немногочисленные примеры креативного использования пунктуации в песенных текстах связаны с латиницей и английским языком, но тем не менее заслуживают некоторого внимания.

Во-первых, это название музыкальной группы «Kagrra», неотъемлемой частью которого является запятая. Несмотря на заметно меньшую регуляцию японской пунктуации в сравнении с пунктуацией любого европейского языка, такое употребление все равно представляется неординарным. По всей видимости, запятая здесь — исключительно графический компонент и не несет дополнительного смысла.

Во-вторых, употребление апострофа в названии коллектива «Gille' Loves» несколько не нормативно с точки зрения английского языка (на котором написано название), а по функции его можно охарактеризовать как элемент исключительно декоративный.

А. С. Зверев отмечает, что «в среде специалистов в области языка <...> прочные корни имеет стереотип, согласно которому внешне сходные пунктуационные единицы употребляются более или менее одинаково во всех языках, в которых встречаются» [3, с. 184]. Однако два примера, выявленные в рамках

данного исследования, демонстрируют противоположную тенденцию: хотя используемые знаки препинания внешне типичны для европейских языков, их конкретное функциональное применение (пусть и, по всей видимости, декоративное) носителями японского языка не имеет прямых аналогов в этих языках.

### Параллельная запись

Нередко в названиях и текстах музыкальных произведений встречается прием, именуемый отдельными японскими исследователями 二重表記 *nijū hyōoki* (букв. «двойное написание»), который в рамках данного исследования предлагается переводить как «параллельная запись», ввиду отсутствия подходящего термина-аналога в отечественном языкознании. Структура *nijū hyōoki* состоит из 主表記 *shūhyōoki* — «главная запись» и 副表記 *fukuhyōoki* — «второстепенная запись», причем последняя указывает на произношение *первого из них* [12, р. 17]. Несмотря на то, что прием параллельной записи дает свободу в комбинации слоев лексики японского языка (*ваго, канго, гайрайго*) и использовании различных частей речи, стоит отметить, что «главная запись» практически никогда не представлена *гайрайго*, а также словами, записывающимися катаканой, в том числе различными заимствованиями. «Второстепенная запись» же, напротив, разнообразнее по лексическому содержанию [12, р. 21–23].

Более того, данный стилистический прием возможно отнести к числу т. н. *атэдзи*. Сасахара Хироюки определяет атэдзи как запись слов не в соответствии с изначальным или общепринятым онным или кунным чтением и значением иероглифов. Иногда для записи слова могут использоваться кандзи, которые не соответствуют ни его происхождению, ни значению или произношению (цит. по [13, с. 103]). Сиросэ Аяко (白勢 彩子) выделяет *семь групп атэдзи*: 1) для просторечий, 2) для заимствований из иностранных языков, 3) для иностранных акронимов, 4) для спортивных терминов, 5) для местоимений\*, 6) для перефразирования, 7) авторские [13].

Семантика главной и второстепенной записей схожа, однако имеет свои особенности, что можно наблюдать в следующих примерах. У вышеупомянутой группы *guruguru eigakan* в песне 未来 (あす) は現在 (いま) *mirai(asu) wa genzai(ima)* — «будущее (завтра) это нынешнее (сейчас)» и главное, и второстепенное слово выражают темпоральность: 未来 *mirai* и あす *asu* — момент, еще не наступивший, а 現在 *genzai* и いま *ima* непосредственно происходящее. В тексте, где использован прием «параллельной записи», обширные и абстрактные главные понятия (такие как 未来 *mirai* и 現在 *genzai*) конкретизируются *второстепенными* (あす *asu* и いま *ima*). Обратный процесс происходит в том случае, когда читатель предварительно слышит текст и только потом смотрит на него — конкретные понятия обрастают абстрактными интерпретациями.

---

\* В японском языке отсутствуют местоимения в том виде, в каком они представлены в индоевропейских языках. В настоящем исследовании под местоимениями понимается семантически обособленный класс существительных, выполняющих функцию указания на участников речевой ситуации.

Если же прием параллельной записи используется в современных музыкальных видео, включающие в себя субтитры песен, процесс становится одновременным.

У коллектива «Madame Edwarda» в названиях мелодий 夜想曲 (ノクターン) (*yasookyoku (nokutaaN)* — «Ноктюрн») и 恋歌 (ロマンス) (*koika (romaNsu)* «Песня о любви» («романс»)) *главная* запись представлена *канго* и *кандзи*, а *второстепенная* — *катаканой* и *гайрайго*. Если лексические значения *yasookyoku* (букв. по кандзи «песня, о которой я думаю ночью») и заимствованного *nokutaaN* ничем не отличаются, то *romaNsu* можно трактовать либо как музыкальный жанр, либо как «любовь» (от *англ.* romance). Оба значения пересекаются и сочетаются с *koika*, в котором 恋 (*koi*) — любовь, а 歌 (*uta*) — песня.

Прием *параллельной записи* также используется для контекстуального уточнения в композиции 影を殺した男 (*kage o korošita otoko* — «мужчина, который убил тень») коллектива «Gille' loves». Текст песни вдохновлен рассказом Э. А. По «Вильям Вильсон» (1839), который повествует о взаимодействии рассказчика с одноименным двойником — допельгангером.

高等学校 (Gymnasium) で出会った死神 (あくま) WILLIAM WILSON  
*kootooŷuugaQkoo (Gymnasium) de deaQta šinigami (akuma) WILLIAM WILSON*  
Смерть (злой дух) Вильям Вильсон, которого я встретил в школе (гимназии).  
私を見張り続ける分身 (わたし) 目障りなあいつ 殺してやるつもりさ  
*wataši wo miharitudukeru buNšiiN (wataši) mezawarina aitu korošite yaru tumori sa*  
Часть меня (я), которая продолжает наблюдать за мной, бельмо на глазу,  
я собираюсь покончить с ним.

Выбор именно английского слова *gymnasium*, а не *гайрайго* ギムナジウム *gimnapajiumi* в качестве компонента *второстепенной записи* может быть обусловлен тем, что местом действий событий в рассказе является Великобритания, тем самым подчёркивается связь текста с оригинальным произведением. Параллельная запись 分身 (わたし) *buNšiiN (wataši)* отсылает к идее «двойничества», лежащей в основе сюжета, а 死神 (あくま) *šinigami (akuma)* относится к характеристике героя Вильяма Вильсона, который на протяжении повествования доучает рассказчику. Главное и второстепенное слово не только пересекаются семантически, но и соотносятся с содержанием рассказа-источника.

При сопоставлении вышеупомянутых примеров параллельной записи с классификацией *атэдзи*, предоставленной Сиросэ Аяко, сферы употребления пересекаются с группами 2) заимствования из иностранных языков и 7) авторские.

### Катакана

Наличие нескольких видов письма в японском языке позволяет свободно записывать одно и то же слово разными способами в зависимости от стиля и желания автора [11, p. 107]. Силлабическая азбука катакана обычно используется для заимствованных слов, иностранных имен и названий, видов животных и растений, а также ономапии [9, p. 259]. В отличие от вышеупомянутого употребления катаканы для исторической записи окуриганы, в современных японских медиа ее функции расширяются до «выделительной» и «акцентной»,

поскольку в японской графике отсутствуют строчные и прописные знаки [11, р. 86]. В. М. Алпатов называет подобное использование катаканы в стилистических целях «ударной каной», поскольку она значительно выделяется на фоне кандзи или хираганы [1, с. 168], что позволяет смещать фокус на определенные лексемы и части предложений. Пример употребления «ударной каны» можно наблюдать в песне «Головокружительного кинотеатра» ソボクなギモン (*sobokuna gimoN* «Наивный вопрос»).

トンボの眼鏡を外したよ  
*toNbo no megane o hazuřita yo*  
 Я снял очки со стрекозы!  
 羽が取れたら竹トンボ  
*hane ga toretara taketoNbo*

А когда отпали крылья, она стала бамбуковой стрекозой.

そしたらお母さんに怒られた  
*sořitara okaasaN ni okorareta*

После этого мама разозлилась на меня.

どうして壊しちゃイケないの?  
*doořite kowařiřiya ikenai no*

Почему же мне нельзя разрушать?

В последней строке куплета катакана «акцентирует» внимание на запрете *イケない ikenai*. 竹トンボ (*taketoNbo* — «бамбуковая стрекоза») представляет собой игрушку в виде вертолетика и чаще встречается в записи *хираганой* 竹とんぼ, либо кандзи 竹蜻蛉. Выбор же катаканы для второго компонента сложного слова непосредственно связывает его с *トンボ (toNbo* — «стрекоза») в первой строке куплета, где катакана используется для обозначения вида насекомого. Идентичная запись показывает, что объект в тексте остается один и тот же — насекомое, которое только по форме напоминает игрушку.

В другой песне коллектива под названием *ナンセンス意味に非ズでイノセンス (naNseNsu imi ni arazude inoseNsu* — «Бессмыслица и невинность») наблюдается «семантическое сближение» посредством катаканы.

風が吹く度 気分が揺れる  
*kaze ga fuku tabi kibuN ga yureru*  
 Когда дует ветер, мне неспокойно.  
 ミミズだって...  
*Mimizu daQte*  
 Дождевой червь...  
 オケラだって...  
*Okera daQte*  
 Медведка...  
 アメンボだって...  
*ameNbo daQte*  
 Водомерка...  
 ニンゲンだって...  
*niNgeN daQte*  
 Люди...

Для лексемы ニンゲン *niNgeN*, обычно встречающейся в иероглифическом виде 人間, нехарактерна запись силлабической азбукой, она затрудняет восприятие и требует первоначального фонемного осмысления, в отличие от кандзи, чей графический облик непосредственно помогает распознать значение [11, p. 94]. Благодаря катакане слово не выбивается из ряда однородных членов, в данном случае цепочки биологических видов, а «вливается» в него, сближаясь с другими элементами.

У группы «Syster» в песне «Kranke» (*нем.* — «Пациент») встречается куплет, полностью записанный катаканой. В таком случае, пониманию текста уделяется больше времени, поскольку помимо первоначального фонемного осмысления, необходимо отделить лексемы и различные грамматические форманты. Не исключается и наличие омофонов, благодаря которым количество возможных интерпретаций высказывания увеличивается. Так, в первой строке куплета глагол トウカシヨウ (*tookashiyo*) в иероглифическом виде может выглядеть как 投下しよう («сбрасывать») или 透過しよう («проникать»). В таблице ниже представлен оригинальный текст и вариант в стандартной записи:

Оригинальный текст	Возможная запись кандзи-кана-мадзирибун	Транскрипция	Перевод
イマスグニソレヲ トウカシヨウ マヨウコトハナニ モナイノサ クルシムコトハナ ニモナイノサ オンガクガトマル ノヲマッテ イッセイニソレヲ ヤレバイイノサ ミギヘナラエデヤ レバイイノサ ボクタチハヒトツ ニナレルハズサ	今すぐにそれを投 下しよう 迷うことは何もの ないのさ 苦しむことは何も ないのさ 音楽が止まるのを 待って 一斉にそれをやれ ばいいのさ 右へ倣えでやれば いいのさ 僕達は一つになれ るはずさ	imasugu ni sore o tookashiyo mayoo koto wa nanimo nai no sa kurušimu koto wa nanimo nai no sa oNgaku ga tomaru no o maQte iQsei ni sore o yareba ii no sa migi e narae de yareba ii no sa bokutači wa hitocu ni nareru hazu sa	Давай отбросим это прямо сейчас Никаких сомнений Никаких страданий Подожди, пока не затихнет музыка Нам следует сделать это вместе Друг за другом Мы должны слиться воедино

Табл. 2. Сравнение текста на катакане и кандзи-кана-мадзирибун

Японская система письменности, обладая значительным разнообразием графических средств, выступает как продуктивный инструмент выразительности. Использование архаичной орфографии и дореформенных кандзи стилистически отсылает к *бунго* или к периоду Сёва, придавая текстам «классический» облик и усиливая историко-культурный контекст.

Ненормативное использование устаревших знаков каны выполняет сугубо эстетическую функцию. Пунктуационные знаки, в свою очередь, используются не только как элементы, указывающие на логические и грамматические отношения между словами в предложении, но и как декоративные, визуально обогащающие текст.

Прием параллельной записи, по структуре схожий с атэджи, позволяет «играть» со значением слов и контекстом, расширяя семантические возможности слов в тексте. Катакана в анализируемых примерах служит для расстановки акцентов, формирования цельной визуальной структуры текста и семантического сближения отдельных лексем, что усиливает выразительность и «ритмичность» написанного.

Таким образом, совокупность рассмотренных приемов показывает, что своеобразие японской письменности не только отражает историко-культурные реалии минувших эпох, но и служит активным инструментом языковой игры, позволяя авторам создавать «многослойные», выразительные тексты. Перспективным направлением для будущих исследований представляется изучение психолингвистического фундамента, позволяющего существовать подобной графической языковой игре.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов В. М. Япония: язык и культура. М.: Языки славянских культур, 2008.
2. Беляев А. П. Особенности классического и современного японского письма разновидности кана // История и культура традиционной Японии 10. *Orientalia et Classica*. Труды Института восточных культур и античности. Вып. 69. СПб.: Гиперион, 2017. С. 387–421.
3. Зверев А. С. Знаки препинания как объект лексикографии (на японском материале) // Труды Института востоковедения РАН. Вып. 19: Проблемы общей и востоковедной лингвистики: Лексикология и лексикография М.: ИВ РАН, 2018. С. 179–187.
4. Маевский Е. В. Графическая стилистика. М.: Муравей-Гайд, 2000.
5. Прядко И. П. Дореформенная орфография и современная реклама // *Revue Russe*. 2006. № 28. Le XXe congrès et la culture. P. 91–94. URL: [https://www.persee.fr/doc/russe\\_1161-0557\\_2006\\_num\\_28\\_1\\_2291](https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2006_num_28_1_2291) (дата обращения: 08.04.2025).
6. Backhouse A. E. Aspects of the Graphological Structure of Japanese // *Visible Language*. 1984. Vol. 18, № 3. P. 219–228.
7. Bundschuh J. Please remind me: A history of the Japanese particle of recollection kke // *Proceedings of the Linguistic Society of America*. 2021. № 6. P. 421–432. DOI: 10.3765/plsa.v6i1.4978.
8. Frellesvig B. *A History of the Japanese Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
9. Joyce T., Hodošček B., Nishina K. Orthographic representation and variation within the Japanese writing system: Some corpus-based observations // *Written Language and Literacy*. 2012. 15(2). Special Issue on Units of Language — Units of Writing. P. 254–278.
10. Kapur N. *Japan at the crossroads: conflict and compromise after Anpo*. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 2018.
11. Kess J. F., Miyamoto T. *The Japanese Mental Lexicon: Psycholinguistic Studies of Kana and Kanji Processing*. Philadelphia; Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1999.
12. 胡 佳芮, 歌詞における二重表記の使用実態と変化 — 「J-POP」が誕生した後の 10 年間において — [Ху Цз. Использование и изменение параллельной записи в песенных текстах: десять лет после появления «J-POP»] // *日本: 言語資源活用ワークショップ* [Япония: Семинар по использованию языковых ресурсов], 2021. С. 15–26.

13. 白勢 彩子. 「当て字」の現代用法について // 東京学芸大学紀要. 人文社会科学系. I [Shirose A. Современное употребление атэджи // Труды Токийского университета Гакугэй. Серия гуманитарных и социальных наук]. 2012. № 63. С. 103–108. URL: <http://hdl.handle.net/2309/125467> (дата обращения: 06.04.2025).

## REFERENCES

1. Alpatov, V. M. (2008) *Japan: Language and Culture*. Moscow, Yazyki slavyanskikh kultur. (In Russian).
2. Belyaev, A. P. (2017) Features of Classical and Modern Japanese Writing: Varieties of Kana. *History and Culture of Traditional Japan 10. Orientalia et Classica. Proceedings of the Institute of Oriental Cultures and Antiquity*, vol. 69. St. Petersburg, Hyperion, pp. 387–421. (In Russian).
3. Zverev, A. S. (2018) Punctuation Marks as an Object of Lexicography (on Japanese Material). *Proceedings of the Institute of Oriental Studies RAS*, vol. 19. Moscow, Institute of Oriental Studies RAS, pp. 179–187. (In Russian).
4. Maevsky, E. V. (2000) *Graphic Stylistics*. Moscow, Muravey-Gaid Publ. (In Russian).
5. Pryadko, I. P. (2006) Pre-Reform Orthography and Modern Advertising. *Revue Russe*, no. 28, pp. 91–94. Le XXe congrès et la culture. Available at: [www.persee.fr/doc/russe\\_1161-0557\\_2006\\_num\\_28\\_1\\_2291](http://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2006_num_28_1_2291) (accessed: 08. 04. 2025). (In Russian).
6. Backhouse, A. E. (1984) Aspects of the Graphological Structure of Japanese. *Visible Language*, vol. 18, no. 3, pp. 219–228.
7. Bundschuh, J. (2021) Please Remind Me: A History of the Japanese Particle of Recollection kke. *Proceedings of the Linguistic Society of America*, no. 6, pp. 421–432. DOI:10.3765/plsa.v6i1.4978.
8. Frellesvig, B. (2010) *A History of the Japanese Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
9. Joyce, T., Hodošček, B., & Nishina, K. (2012) Orthographic Representation and Variation within the Japanese Writing System: Some Corpus-Based Observations. *Written Language and Literacy*, vol. 15, no. 2, Special Issue on Units of Language — Units of Writing, pp. 254–278.
10. Kapur, N. (2018) *Japan at the Crossroads: Conflict and Compromise after Anpo*. Harvard University Press.
11. Kess, J. F., & Miyamoto, T. (1999) *The Japanese Mental Lexicon: Psycholinguistic Studies of Kana and Kanji Processing*. Philadelphia, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
12. 胡 佳芮 (2021). 歌詞における二重表記の使用実態と変化 — 「J-POP」が誕生した後の10年間において — [Hu J. The Use and Change of Parallel Notation in Song Lyrics: Ten Years after the Birth of 'J-POP']. 日本: 言語資源活用ワークショップ [Japan: Workshop on the Use of Language Resources], pp. 15–26.
13. 白勢 彩子 (2012). 「当て字」の現代用法について [Shirose A. On the Modern Usage of Ateji]. 東京学芸大学紀要. 人文社会科学系. I [Bulletin of Tokyo Gakugei University. Humanities and Social Sciences. Series I], no. 63, pp. 103–108. Available at: <http://hdl.handle.net/2309/125467> (accessed: 06. 04. 2025).

Поступила в редакцию 10.07.2025

Принята к публикации 10.11.2025

Received 10.07.2025

Accepted 10.11.2025

# ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ И ПРИКЛАДНАЯ ЛИНГВИСТИКА. ПЕРЕВОДЫ

---

УДК 39:81'373

*Ж. Малори*

## ПОСЛЕДНИЕ КОРОЛИ ТУЛЕ\* <ОТРЫВКИ>

Перевод *О. Р. Прощенко-Кальниной\*\**

### ГЛАВА 6. ЗИМА. ЧЕТЫРЕ МЕСЯЦА ПОЛЯРНОЙ НОЧИ

Если на свете существует место, где ребенок чувствует себя как король, то это здесь. Ребенок для эскимоса является самым главным источником радости, по сравнению с которой меркнет удовольствие, доставляемое ему охотой или собаками. Предпочтение отдается сыновьям. Ребенок в иглу — объект всяческих забот. Кажется, что эскимос-актер, не расстающийся с маской, по-настоящему раскрепощается и становится самим собой только наедине со своим маленьким сыном. Он разговаривает с ним по-детски и, обращаясь только к нему, рассказывает об охоте, с которой он вернулся. «Кинаана? Кто же ты такой? Кинаана?» Ребенок полушепотом, опустив глаза, отвечает: «Массераннгуак!» И каждый в восхищении начинает повторять ответ маленького Массераннгуака, стараясь подражать его интонации.

---

\* Статья об авторе книги «Последние короли Туле» Жане Малори (1922–2024) и перевод предшествующих отрывков главы 6 были опубликованы в нашем журнале ранее (Вестник РХГА. Филологические науки. 2025. Т. 6, вып. 2. С. 62–81).

\*\* Прощенко-Кальнина Ольга Ричардовна — кандидат филологических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; aza1951@mail.ru  
Olga R. Proshchenok-Kalnina — PhD in Philology, Associate Professor, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; aza1951@mail.ru

Ударить, наказать сына, который бывает невыносимым, показалось бы возмутительным. Ребенок воспитывается в условиях полной свободы, и крайне редко случается, чтобы ребенок, уже вышедший из младенческого возраста, кричал или плакал из-за родителей. Его отец словно старается, чтобы малыш чувствовал себя совершенно счастливым до того, как познает очень рано, в 8 или 10 лет, суровый закон тундры, охоту на морозе и лишения. Эскимосы воспитывают своих детей на примерах из повседневной жизни, на оценках хороших или плохих охотников, на рассказах: важна даже интонация, которую слышат дети... Очень быстро отец с матерью и бабушка с дедушкой знакомят ребенка с его родней, в том числе и с тайными родственными связями (крестные родители или иллора). Мы уже убедились, насколько сложными бывают эти многочисленные родственные связи, которые иногда приводят к тому, что ребенок оказывается одновременно сыном своего отца и своего дедушки, который его усыновил, двоюродным братом какого-нибудь человека и его же племянником, сводным братом своего тезки и т. д. Кроме того, родственные связи меняются в зависимости от личностей. Подобно тому как маленькие евреи заучивают наизусть Тору, эскимосский мальчик или девочка очень быстро знакомятся со всеми этими тонкостями, развивающими проницательность ума; к этому добавляются мнемотехнические навыки, необходимые для хорошего знания табу и легенд.



Рис. 1. Ребенок-король.  
Рисунок эскимоски из Иглулика (май 1961 г.)

Игры детей отличаются простотой и практичностью: мальчики играют с бичом, со щенками, с косточками (в бабки), девочки — с куклами из кожи или с миниатюрными иглу. С восьми-десяти лет мальчики сопровождают отца на охоту. Воспитание юного охотника происходит в основном без слов. Оно целиком строится на примере, образцом для подражания служит тип мужчины, представляющий настоящего инука — ни от кого не зависящего и преданного по отношению к группе. Воспитание предполагает исключительное уважение к отцу, которого не осуждают в течение всей жизни, что бы он ни делал. Разговаривают с отцом, опустив глаза или глядя на него искоса. Я вспоминаю одного отца-алкоголика. Даже когда он бывал в самом ужасном состоянии, дети, находившиеся рядом с ним, вели себя так, словно ничего не замечали

«Дети не берут еду сами, — пишет Р. П. Мушар в Бейкер-лейк, — они либо просят, либо ждут, пока отец или мать дадут им кусок». Обычно мужчины и женщины едят отдельно. Дети могут выбрать по своему усмотрению, но чаще всего мальчики едят с мужчинами, а девочки — с женщинами. Мальчик должен очень рано научиться проходить большие расстояния 20–30 км в день, ориентироваться в тумане, мало спать, хорошо прицеливаться из ружья, подражать повадкам дичи, чтобы подойти к месту, где она находится, и, наконец, в случае необходимости оказать помощь соседу. Если ребенок более четырех часов валяется на иллее во время охоты или переезда, отец тумакон быстро возвращает его к жестокой действительности. Короткие приказы, произносимые суровым тоном, напоминают ему о том, что он должен быть мужчиной. Но в этом даже нет необходимости. Страх заслужить хлесткую кличку «сеаюк» (лодырь, дармоед) поднял бы самого ленивого. Дух соперничества побуждает отстающего превозмогать самого себя.

Постепенно, различными путями юноши вливаются в группу. Отец, собираясь ставить капканы для песцов, выбирает два капкана для своего сына. Если в каждый из них попадет песец, оба будут принадлежать ребенку. Если эскимос возвращается с пятнадцатью песцами, он скажет: «У меня тринадцать песцов», подразумевая, что два из них являются добычей сына. Если одна из десяти собак упряжки была подарена сыну (который может делать с ней все, что ему заблагорассудится — одолжить отцу или кому-нибудь другому), он также скажет: «У меня девять собак».

Как известно, эскимос больше всего желает иметь сына, настоящего сына инука. Вот песня одного из эскимосов с юго-восточного побережья Гренландии, у которого погиб сын и недавно родилась дочь:

Моего старшего сына... как говорится!  
Младшего брата... как говорится!  
Именно сына хотел я вновь сделать.  
Но я плохо сделал свою работу... как говорится!  
И я должен заострить свое шило!

Старшего сына  
Постарался я вновь сделать!.. как говорится!  
Но я не справился со своим делом... как говорится!  
Если я заострю свое шило,

То в сумке найдется другой сын... как говорится!  
Только один раз я не справился с делом, как я говорю!

\* \* \*

В наши дни молодая мать рождает в иглу своего мужа. В прежние времена это происходило в отдельном иглу или палатке. В дни, предшествующие родам, часто приходят гости.

Дети имитируют крики роженицы и ее движения во время родовых схваток. Молодая женщина, ожидающая ребенка, следит за тем, чтобы не есть продукты, на которые наложено табу (язык, костный мозг, внутренности карибу):

считается, что они вызывают выкидыш. Кутсикитсок просит меня обязательно указать, что беременная женщина в прежние времена не должна была есть передние лапы какого-либо животного: «Кужалик ожидала ребенка. Она не соблюдала этот старый закон. У новорожденного ребенка — Анарфингуака — кожа на руках по цвету и шероховатости походила на кожу моржа. Значит, все эти табу имеют смысл: я сам видел, к чему приводит их нарушение!» — добавляет Кутсикитсок. Роды — событие, выходящее за рамки обычного, требуют особых мер предосторожности. Нужно, во что бы то ни стало, избежать родовых травм или преждевременных родов, являющихся дурными предзнаменованиями. Женщина, у которой случился выкидыш, считается опасной: она «заражена». Поскольку из-за нее разбегается дичь, она должна соблюдать бесчисленные предосторожности, в частности не произносить название животных, мясо которых она ест. Если с ней заговорили об охоте, то следует употреблять условные названия для обозначения увиденных или убитых животных. Ей полагается есть из отдельной посуды, а остатки отдавать собакам. Во время еды у нее должна быть снята обувь. Ей запрещается есть мясо тюленя, пеща или запрещается шить, самостоятельно резать мясо, пить из той же посуды, что и другие. Нельзя ходить за водой. И все эти запреты действуют в течение года. Старшее поколение еще строго соблюдало все эти табу.

Представим, как проходили роды сорок лет назад. Зима. Роженица, вся в поту под меховой одеждой, стоит на коленях на иллке. Посетители уходят. Старуха держит за руки молодую женщину, корчащуюся в схватках. Для того чтобы ускорить разрешение от бремени, живот ей стягивают поясом или сильно массируют. Как рассказывает Мольтке, в случае необходимости муж становится позади жены на иллке, обхватывает ее руками, сжимает между ног ее поясницу и проникает в нее сзади, чтобы облегчить роды<sup>2</sup>.

Мать перерезает пуповину створкой раковины или куском льда (идеальный антисептик) или же перегрызает ее зубами. Она видит на крестце у младенца синеватое монгольское пятно. Это настоящий сын инуита.

Ребенка, которого мать облизала, быстро кладут в заячьи шкуры (мехом наружу) и очищают его тельце увлажненными перьями куропатки<sup>3</sup>.

Одежду, которую женщина носила до родов, выбрасывают. В течение месяца молодая мать находится в изоляции и охраняется посредством целого ряда табу. Так, по старинному обычаю, вымывшись с головы до ног, она независимо от времени года должна некоторое время носить за пределами иглу капюшон и рукавицы. Во время еды она должна быть без обуви. В первый день ей следует есть только мясо, сваренное в жиру в горшке из стеатита.

Женщина умеет ежечасно быть верной подругой: она без конца пережевывает шкуры, чтобы извлечь оттуда остатки мяса и жира и сделать их более эластичными<sup>4</sup>; она распутывает поводки собак, привязанных возле иглу, она чинит одежду, не прекращая следить днем и ночью за масляной лампой, которая горит только пока в ней есть тюлений, моржовый или китовый жир: она готовит пищу. Горя желанием сопровождать мужа в его походах, она редко отказывается принять участие в весенних путешествиях, даже уже на сносях, как юная Атитак, у которой роды, по свидетельству Петера Фрехена<sup>5</sup>, проходили при драматических обстоятельствах.

«...Во время бурана у Атитак начинались родовые схватки. Она сжала губы, лицо ее осунулось. Наша группа, с которой она ехала в санях, находилась в пути на приапе, еще далеко от берега. Мы начали строить для нее иглу, но снег был таким легким, что, как только мы вырубали блок, ветер разносил его в пыль. Случайно мой взгляд упал на лицо бедной Атитак, и я увидел на нем всю боль и отчаяние, которые женщина испытывает в подобных случаях. Казалось, что она надеялась, что Кнуд (Расмуссен) и я сделаем что-нибудь для нее. Но что мы могли сделать? Построить убежище было невозможно, и не было речи о том, чтобы ее раздеть. Это был безнадежный случай, и нужно было принимать крайние меры. Мы разместили Атитак на санях, и несколько мужчин сгруппировались над ней, чтобы прикрыть ее от ветра. Затем в штанах женщины сделали разрез необходимой длины. Пузырь уже лопнул, воды отошли, и я понял, что момент родов уже наступил... Один из мужчин... в какие-то доли секунды принял роды. Мать взяла ребенка под шубу, укутала его в меха... Когда мы наконец прибыли в лагерь (Неки), мать хорошо себя чувствовала и была веселой, а ребенок мальчик — уже лежал у нее в капюшоне...»

\* \* \*

Как только новорожденный появился на свет, он издает свой первый крик, как говорят, потому что требует дать ему имя. Ребенку дают одно имя, фамилий у эскимосов не существует.

В то же время у каждого эскимоса есть несколько имен, которые он меняет в случае тяжелой болезни или в других ситуациях, когда сочтет это нужным. Кто-то из родственников (часто это бывает бабушка) дает ребенку имя какого-нибудь выдающегося человека, скончавшегося в этом же году, или, в крайнем случае, родственника, который не совершил ничего недостойного. За несколько дней или недель до рождения ребенка родители украдкой произносят разные имена. Они следят за тем, какое воздействие оказывают эти имена на ребенка, и впоследствии принимают соответствующее решение. Выбранное имя произносят во время родов, перед ангаккоком, в случае необходимости; если роды проходят благополучно, то, вероятнее всего, это имя будет уже окончательным, но оно будет дано ребенку через некоторое время (от 2 до 8 дней после рождения), когда оно будет согласовано со всей общиной, которая примет новорожденного в свой коллектив.

Приведем примеры родовых имен. У Кутсикитсока есть четыре имени: *Кумсикитсок* — имя его деда по материнской линии, умершего в год его рождения, *Кумангааник* — имя его дедушки по отцовской линии, *Насаитсорлуарсук* — имя его троюродного брата, *Аватак* — имя его племянника. У старой *Авоортунгиак* из Эты три имени, из которых *Авоортунгиак* — имя ее тети по материнской линии, умершей в год ее рождения. У *Иггиангуака*, сводного брата Кутсикитсока, три имени, причем *Иггиангуак* — имя его дяди с отцовской стороны, умершего незадолго до его рождения, в том же году. В прежние времена эскимосы думали, а некоторые смутно верят в это и сейчас, что ребенок наследует качества и недостатки родственника, в честь которого он назван. Действительно, считается, что имя — это почти то же самое, что и душа, и оно устанавливает

непосредственную связь между новорожденным (или взрослым) и покойным, носившим это имя. Поэтому с именем связан целый ряд запретов и правил: нельзя произносить ни свое имя, ни имена других; нужно помогать своему тезке и т. д. Имя связывает, объединяет. Если ребенок носит имя своего дедушки, то отец будет называть его не «мой сын», а «мой отец», даже если он совсем еще маленький. Даже если имя дедушки будет дано девочке, то отец тоже будет называть ее своим отцом. Если два эскимоса, не связанные кровным родством, носят одно и то же имя, то они — «аффариики», половинки одного невидимого целого, и считаются родственниками. Поэтому они обязаны помогать друг другу. Ребенок, носящий имя покойного, считается его перевоплощением: дух покойника помогает ребенку в отрочестве. Таким образом, ребенок, как это ясно выразил Стефанссон, имеет две личности: свою и личность покойного. Именно этим объясняется позиция родителей в вопросах воспитания. Нельзя критиковать ребенка, так как, возможно, его действиями руководит дух покойника. Только в возрасте 12–13 лет ребенок считается взрослым. Полагают, что дух покойника теперь отделился от него. Что становится с этим духом? Этого не знают. А ребенок отныне может получать непосредственные приказы от своих родителей: до этого — ни в коем случае, только советы, внушения.

Если младенец родился калекой или слишком хилым, то он *обязательно* должен быть убит (руками матери) до того, как ему дано имя. Вскоре после моего приезда в 1950 г. одна мать выбросила недоношенного ребенка за двери больницы, чтобы тот умер. В прежние времена, если к этому вынуждала нехватка продовольствия, жертвами детоубийства могли стать и новорожденные девочки<sup>6</sup>.

Весть о рождении ребенка молниеносно разносится по селению. Все повторяют предполагаемые имена, поздравляют друг друга. Новость летит на санях, передаваемая во всех подробностях из деревни в деревню: так, самое большее через два месяца об этом событии будет знать весь округ с севера до юга. К молодой матери в иглу приходят гости; малыша передают из рук в руки; его заставляют кричать, целуют, лизут.

Как, он захныкал? Мать тотчас приподнимает куртку и подносит его к своей налитой молоком груди<sup>7</sup> с темно-коричневым соском, который младенец с жадностью хватает. Мать языком прочищает нос младенца, отсасывая из него слизь; также осторожно она облизывает его испачканную попку. Что, он по-прежнему плачет? Она убаюкивает его, покачивая на ноге и напевая. Она всегда с сожалением расстается со своим ребенком и предпочитает целыми часами носить его в *амаате*<sup>8</sup>. Тяжело? Пустяки, зато он здесь. Но усталость берет свое над бесконечным терпением; вот как она выражается в колыбельной песне, которую поет как-то вечером «самая усталая мать»:

«Не плачь, не плачь, не плачь. А то большой ворон выклюет тебе глазки! Не плачь, не плачь, не плачь. *Kaa! Kaal Kaa! Kaa!* Не плачь, не плачь, не плачь; а то ворон тебе выклюет глазки»<sup>9</sup>.

Для эскимосов иметь ребенка абсолютная потребность. Бесплодной женщине, не имеющей семьи, жизнь кажется пустой. Впрочем, иглу, где нет ребенка, покидают все обитатели; оно как будто вымирает. Иглу старика, бесполезная семья: иглу мертвеца! Поэтому не удивительно, что обычай усыновления по-

всеместно распространен у эскимосов, стремящихся к укреплению общины. Этот обычай существует и сейчас в той мере, в какой в группе сохранился общинный уклад: но если в наши дни какая-нибудь мать не в состоянии прокормить свою семью, то можно сказать с уверенностью, что для каждого из детей, независимо от возраста, найдется место у другого очага, и в группе будет считаться, что он принят там на законных основаниях. Его положение будет зависеть от того, в каком возрасте он был усыновлен.

Если эскимоска отдает своего ребенка в другую семью, то этот дар приносится навсегда, и мы видим, что здесь, как в полинезийском Таварива, «такой обычай противоречит одному из самых древних инстинктов, каковым является материнская любовь, и это наблюдается у народа, которым, кажется, движут одни только инстинкты»<sup>10</sup>.

Ребенок, который был усыновлен в раннем возрасте, знает только свою новую семью; кровные связи окончательно разорваны. В Неки Таффингуак усыновила Игаапалука, трехлетнего мальчика, мать которого недавно умерла, оставив многочисленных детей, отец которых был посредственным охотником. Я не раз видел, как приемная мать в виде игры и безо всякого злого умысла подстрекала Игаапалука передразнивать его родного отца, который во вдовстве стал неухоженным и угрюмым.

Подлинное усыновление происходит в самом раннем возрасте до года. Об усыновлении могут договориться и до рождения ребенка: тогда беременная женщина обещает отдать свое дитя. Чаще всего ребенка усыновляют через несколько дней после его рождения. Это позволяет семейному клану объединиться с семьей, с которой нет кровных связей, или же укрепить кровные, фамильные связи (например, между отцом и сыном в случае усыновления внуков дедом), временные связи (вследствие обмена женами заинтересованные лица усыновляют одного из детей другой пары). Особая связь существует между настоящими родителями и приемными: ребенок является залогом сближения двух семей, нового объединения. Если усыновление происходит на более позднем этапе, то между родным и приемным отцами не создается родственных связей и ребенок остается чужим для принимающей его семьи.

Мы в Капуивике (Иглулик, бухты Фокс): в лагере, в палатке вождя охотников на моржей Пиуаиттука, справа от него на иллке сидит девушка. Голова ее опущена, вид у нее грустный и даже подавленный. Весь день она шьет или мнет один и тот же кусок кожи. Время от времени она поднимается с места и, словно озабоченная чем-то, выходит за дверь. Она прогуливается взад-вперед по берегу, держась с подчеркнутой обособленностью, ни на кого не глядя, затем медленно возвращается в палатку, на свое место. Это приемная дочь, «тигуак» (на диалекте Туле — «тилиармук»). Я приглашен погостить неделю у Пиуаиттука. Я сплю между девушкой и хозяином дома. В течение всего моего пребывания ее поведение не меняется. Опустив голову, она занимается домашними обязанностями, которые на нее возложены: принести воды, приготовить мясо, починить камики. Как только она чувствует, что нужна ее помощь, она, не дожидаясь нашего жеста, поднимается с места. Я никогда не вижу, чтобы она участвовала в разговорах; ее присутствие воспринимают как присутствие прислуги, находящейся на полном пансионе. «У нее больше нет семьи, — шеп-

чет мне старый Пиуаиттук, — ее отец, которого я очень любил, четыре года назад погиб во время охоты на моржа, провалившись в прорубь. Я приютил ее у себя — она сирота, и у нее нет близких родственников. Но она была уже не маленькая: ей тогда было одиннадцать лет».

Может случиться, что в поведении отца в какой-то момент внезапно проявятся инстинктивные реакции, и это приведет к драме наподобие той, которая произошло на острове Короля Вильгельма. Приемный сын, играя со старым заряженным ружьем, нечаянно убил старшего родного сына. Когда отец, Умиттуалук, вернулся домой от соседей и узнал о случившемся, его мгновенно вспыхнувший гнев был страшен. На глазах присутствовавшего при этом Роальда Амудсена он вытащил из глубины палатки несчастного «тигуака», тотчас убил его тремя ударами ножа в сердце и ударом ноги отбросил в сторону его тело. Похоронив<sup>11</sup> приемного сына, он не стал заботиться о его могиле, бросив туда только пару поношенных рукавиц, в то время как тело родного сына было зашито в оленьи шкуры и рядом были положены его лук, стрелы, кружка и новые рукавицы. Так его месть приемному сыну за совершенную им оплошность продолжалась даже за порогом вечности.

Усыновление — старинный обычай, существовавший еще, например, в Спарте, где малочисленной группе «равных», спартиатов, грозила опасность со стороны во много раз превосходивших их по численности периеков. Здесь напрашивается аналогия с изолированным эскимосским социумом, существование которого постоянно находится под угрозой суровых условий Арктики. Традиция усыновления здесь не только позволяет восполнить дефицит численного состава населения, но — и это главное — создает в этом обществе, обреченном на изоляцию и стремящемся к единению, связи между семьей, принимающей ребенка, и семьей его отдающей. Эта традиция свидетельствует о том, что необходимость выживания оказывается сильнее, чем зов крови, и что родившийся ребенок принадлежит группе, а не отцу. Это подтверждается и отсутствием у эскимосов фамилии. Если пара бесплодна, то в качестве приемных родителей их терпят только в силу экономических требований и ради общественного покоя, потому что таких родителей считают «холодными», неспособными полюбить ребенка. Таким парам, как Кааккутсиак-Падлок и Нассаапалук-Авоортунгиак, было очень сложно усыновить ребенка. Второй паре удалось усыновить только уже больших детей; Каалипалук Пири уступил Нассаапалуку своего сына Петера, лишь когда мальчику было пять лет.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Текст песни приведен по: *Thalbitzer W. Legendes et chants esquimaux du Groenland.* Paris, 1929. P. 55–56.

<sup>2</sup> Роды проходят быстро. Первый этап (до отхода вод) длится от двух до шести часов, второй — около десяти минут, а третий около двадцати минут (Туле. 1950–1951 г.).

<sup>3</sup> Двойни рождаются редко: в группе Туле родилось только три живые двойни (1950 г.). В старые времена рождение двойки вызывало такой страх у родителей, что они убивали младенцев. Не сохранилось воспоминаний ни об одном случае рождении тройни.

<sup>4</sup> Шкуры — незаменимая вещь в жизни охотника. Тюленьи шкуры используются для изготовления сапог, которые носят год-два. У охотника 2–3 пары сапог. Куртка из тюленей кожи служит года три; на ее изготовление уходит 3 шкуры. Медвежьи штаны изнашиваются после пяти лет: для их шитья требуется шкура целого медведя. Кулитсак, или куртка с капюшоном из оленьего меха, носится года четыре: ее шьют из двух оленьих шкур. Для изготовления каяка, который служит от пяти до десяти лет, требуется 5 тюленьих шкур. Для изготовления семейной палатки требуется 15 шкур: в верхней части палатка должна раскрываться, когда нужен свет.

<sup>5</sup> *Freuchen P. Arctic Adventure*. P. 12. Вполне возможно, что это та самая Атитак, которая впоследствии вышла замуж за старого Пуалуну.

<sup>6</sup> Другой причиной детоубийства могла быть смерть отца. В этом случае, согласно обычаю, дети-сироты в возрасте до 3 лет должны были погибнуть от руки матери. Если мать умирала во время родов, и никто не хотел усыновить ребенка, отец обязан был уничтожить его, задушив или забив ему рот пригоршней снега. Эти многочисленные обычаи соблюдались только в периоды голода. Существует особое выражение, которое отвечает желанию в первую очередь иметь сына: «Арнингиагпок» — тот, кому надоело быть отцом дочерей.

<sup>7</sup> Известно, что у кормящих эскимосских женщин невероятно много молока. Мольтке отмечает в этой группе а 1903–1904 гг. один случай, когда мать многочисленного семейства кормила грудью своего сына до 8 лет. Насколько я видел сам, ребенка обычно отнимают от груди к 3–4 годам (1950 г.).

<sup>8</sup> Амаат — довольно широкий капюшон куртки из песцовой или тюленьей шкуры, в котором ребенка голышом носят в первые месяцы. Чаще всего он прижимается к телу матери. Именно так, свернувшись за спиной у матери, словно юный принц, он начинает открывать для себя окружающий мир. Грациозно покачивая на ходу бедра, мать слегка перекачивает его из стороны в сторону. Развязав пояс, она склоняется на сторону и достает малыша за руки, всегда вовремя по срочной нужде. Когда ребенок становится старше, ему надевают штанишки с вертикальным разрезом, достаточно ему присесть на корточки, чтобы щель приоткрылась.

<sup>9</sup> Песня Инугарссук. Излагается по указ. соч. Эрика Холтведа.

<sup>10</sup> T'Serstevens A. Tahiti et sa couronne.

<sup>11</sup> Привычное выражение. Из-за слоя вечной мерзлоты тело оставляют прямо на земле или закрывают его камнями.

## ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ РЕШЕНИЯ В ГИМНОГРАФИИ:

### Сопоставление русского текста и английских переводов акафиста митрополита Трифона Туркестанова «Слава Богу за всё!»

Статья посвящена выявлению и сопоставлению особенностей двух переводов на английский язык акафиста митрополита Трифона (Туркестанова) «Слава Богу за всё!». Рассматриваются лингвостилистические особенности оригинального акафиста и способы их передачи в анализируемых переводах. В качестве ключевых особенностей данных текстов выделены различия в степени упрощения синтаксических структур и метафор, в выборе лексических вариантов перевода, в степени архаизации английского текста, в способе и точности передачи интертекстуальных включений, в том числе вследствие опоры на разные англоязычные версии Священного Писания. Сделан вывод о том, что данные переводы ярко иллюстрируют две ключевые тенденции в современном английском богослужебном языке — стремление к простоте и понятности через модернизацию языка и смысловые упрощения, с одной стороны, и стремление сохранить традиционно присущий богослужебному языку возвышенный стиль и архаичность, с другой.

**Ключевые слова:** акафист «Слава Богу за всё!», митрополит Трифон (Туркестанов), Православие, гимнография, перевод.

---

\* Смирнова Наталия Сергеевна — кандидат филологических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; nts343@gmail.com

Поликашина Ольга Игоревна — бакалавр филологии, выпускница Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского; olchik.polikashina@yandex.ru

Natalia S. Smirnova — PhD in Philology, Associate Professor, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; nts343@gmail.com

Olga I. Polikashina — Bachelor of Philology, Graduate of The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; olchik.polikashina@yandex.ru

N. S. Smirnova, O. I. Polikashina  
HYMNOGRAPHIC TRANSLATION STRATEGIES:  
*Comparing the Russian Original and English Translations  
of Metropolitan Tryphon's Akathist 'Glory to God for All Things'*

The article identifies and compares the features of two English translations of Metropolitan Tryphon's (Turkestanov) Akathist *Glory to God for All Things*. It examines the linguistic and stylistic characteristics of the original Akathist and the methods used to convey them in the analysed translations. Key differences of these texts highlighted include the degree of simplification of syntactic structures and metaphors, the choice of lexical variants, and the extent of archaization in the English text. Additionally, the study explores the accuracy of rendering intertextual references, often resulting from the use of different English versions of Holy Scripture. The authors conclude that these translations clearly illustrate two key trends in modern English liturgical language: on the one hand, a push for simplicity and clarity through language modernization and semantic simplification; on the other, a commitment to preserving the elevated style and archaic tone traditionally inherent in liturgical language.

**Keywords:** Akathist 'Glory to God for All Things' (Akathist of Thanksgiving), Metropolitan Tryphon (Turkestanov), Orthodoxy, hymnography, translation.

При переложении гимнографических текстов на английский язык переводчикам приходится сталкиваться со многими сложностями, поскольку в них используется как общеупотребительная, так и специальная лексика. Основную проблему при переводе гимнографии на английский язык составляют особенности церковнославянского языка, интертекстовые включения и культурные реалии: безэквивалентная лексика, звательный падеж, устоявшиеся обороты, грецизмы, семантические архаизмы. Вместе с тем, несмотря на относительно молодой возраст православной англоязычной литургической традиции, в ней уже выработались определенные лингвистические и стилистические правила и тенденции. Основы литургического английского языка во многом связаны с англиканской «Книгой общих молитв» (the Book of Common Prayer), впервые опубликованной в 1549 году, и языком Библии короля Иакова (1611 год). Однако в силу влияния протестантских доктринальных ограничений и редукционизма, которые присущи англиканству, при сравнении традиционно православных греческой или славянской традиции с англиканской обнаруживается значительная асимметрия и лакуарность, с задачей преодоления которой столкнулись и продолжают сталкиваться переводчики литургических текстов.

Избранный для анализа акафист митрополита Трифона Туркестанова «Слава Богу за всё!»\* в определенном смысле уникален для традиционной русской литургической традиции. Он был написан предположительно в 1929 году и распространялся в богоборческую эпоху путем самиздата (в данной статье использован текст акафиста с сайта: [1]). Авторство текста первоначально ошибочно приписывалось священнику Григорию Петрову [2]. Как отмечает священник Максим Плякин, серьезных отступлений от канона в произведении нет, однако он необычен тем, что в нем представлен «беспримесный русский язык» [3]. В то же время текст акафиста насыщен как специализированной богословской лексикой, так и архаизированными лексемами-церковнославя-

---

\* По преданию, само изречение «Слава Богу за всё!», умирая, произнес святитель Иоанн Златоуст.

низмами: «явленные мне с первого дня и *доныне*», «ведый отпадение гордого ангела *Денницы!*», «Нетленный *Царю* веков».

Акафист «Слава Богу за все!», любимый русским православным народом, был впервые опубликован за границей в 1970 году и переведен на многие языки мира, включая английский. В англоязычных странах он получил довольно широкоую известность — различные переводы данного акафиста издаются и помещаются на многочисленных православных сайтах, чаще всего под названием «Akathist of Thanksgiving» («Акафист благодарения»), что сразу выстраивает у англоязычных (в первую очередь американских и канадских) читателей ассоциацию с любимым ими национальным праздником — Днем Благодарения (Thanksgiving Day). В Северной Америке сформировалась даже традиция чтения этого акафиста именно в день благодарения, а сам акафист издается с указаниями для чтения в различных форматах [8]. Как известно, акафисты (за исключением первого Акафиста Пресвятой Богородице) не имеют богослужебного употребления и не входят в состав богослужений суточного круга. Тем более это относится к рассматриваемому акафисту, написанному не на богослужебном церковнославянском языке, а на современном русском. Однако судьба англоязычной версии данного акафиста сложилась иначе — он снискал особенную популярность в приходах Антиохийской и Американской православной церкви, не имеющих этнических или языковых связей с русскоязычным Православием. Например, в одном из приходов Антиохийской церкви несколько раз в год проходит богослужение, на котором поется этот акафист — в том числе в канун Дня Благодарения. Этот приход даже выпустил диск с записью пения акафиста [5]. Текст акафиста нередко можно найти в электронном формате в интернете в составе краткой молебной службы со священником в храме (напр.: [7]). В некоторых англоязычных приходах его также читают (поют) в дни церковного и светского новолетия. Известен он также и среди инославных верующих.

Существует несколько (не менее 6) вариантов перевода этого акафиста на английский язык. Одним из первых стал перевод матушки Феклы (1918–2011), основательницы и игумении православного монастыря Успения Божией Матери в Северном Йоркшире (Великобритания), выполненный, вероятно, в конце 70-х или начале 80-х годов и положенный на музыку в 1987 году английским композитором сэром Джоном Тавенером, принявшим Православие. Известен также перевод, выполненный в Свято-Тихоновской семинарии (Сиэтл). Для сравнительного анализа в рамках данной статьи были избраны два варианта английского текста акафиста, во многом иллюстрирующие альтернативные подходы к переводу: это один из ранних переводов, выполненный Лидией Балашовой и Андреасом Мораном и впервые опубликованный в 1985 году британским издательством Anglo-Russian Books [6], и текст, опубликованный в 2017 году священником Стивеном Фриманом в своем одноименном названию акафиста блоге [4], который, однако, является лишь несколько адаптированным вариантом ранее выполненного перевода, опубликованного на сайте прихода собора св. Иоанна Крестителя в Вашингтоне (РПЦЗ). Тем не менее, поскольку авторство этого перевода нам пока не удалось установить, в целях удобства далее мы будем ссылаться на него как на перевод о. Стивена.

Оба перевода характеризуются применением различного рода переводческих трансформаций — грамматических и синтаксических (связанных с заменами частей речи, членов предложения, изменением порядка слов и др.), лексико-семантических (синонимические замены, в том числе с изменением стилистического регистра путем модернизации либо архаизации, описательный перевод, смысловое развитие и т. д.), лексико-грамматических (антонимический перевод, добавление и опущения).

В целом сопоставление этих двух текстов иллюстрирует переход от достаточно традиционного перевода, сохраняющего характерные для литургического языка особенности (такие, как стилизация под лучшие ранне-новоанглийские образцы священного и поэтического текста, богатая метафоризация и интертекстуальная аллюзивность), к существенно обновленной версии, приближенной к современным языковым нормам. Целью такого обновления становится создание более простого для восприятия и в определенном смысле самодостаточного текста, с заметно сниженной аллюзивностью, что облегчает его понимание читателем, даже мало знакомым с православной традицией.

Рассмотрим эти тексты более подробно.

Как уже было упомянуто, перевод о. Стивена в целом выполнен в стилистике современного английского языка, однако и у него присутствуют некоторые признаки архаизации текста, что позволяет сохранить связь с традиционной литургической традицией.

Так, например, во фразе «*beauty that grows not old*» отрицание образуется без вспомогательного глагола *do*. Однако по правилам современной английской грамматики эта фраза должна быть построена иначе: «*beauty that doesn't grow old*».

Другие архаизмы и поэтизмы включают:

инверсии — «*Blessed are you, mother earth*», «*Outside is the darkness of the whirlwind*»;

употребление предлога *upon* — «*who call upon Your Name*»;

использование сослагательного *be* в молитвенном пожелании — «*Praise be to You*».

Примечательной стилистической особенностью этого перевода является также периодическое использование в тексте неполных восклицательных предложений с пропуском глагола *be*: «*How mighty Your right arm in the blinding flash of the lightning! How awesome Your majesty!*»

Помимо архаизации, обратим также внимание на построение предложений. Для более удобного восприятия текста на английском языке автор перевода отказывается от передачи сложных лексически нагруженных синтаксических конструкций, разбивая их на отдельные фразы. Тем самым он использует синтаксическую трансформацию внешнего членения предложений: «...содержащий в деснице Своей все пути жизни человеческой силою спасительного Промысла Твоего» / «*Your will for our salvation is full of power. Your right arm controls the whole course of human life*».

Нередко переводчик прибегает и к внутреннему членению предложений, чаще всего с передачей причастного оборота через определительное придаточное: «Ты — благ и блаженны *прибегающие к Тебе*» / «*how blessed are those*

*who turn to You*»; «простирай нам и впредь твои милости, *поющим*» / «grant mercy to us *who sing Your praises both now and in the time to come*»; «Ты — благи и блаженны прибегающие к Тебе» / «*how blessed are those who turn to You*».

В переводе присутствует множество грамматических и синтаксических трансформаций, таких как:

замены членов предложения — «силой Сверхсознания они пророчески постигают законы Твои» / «*the power of Your supreme knowledge makes them prophets and interpreters of Your laws*»;

замены частей речи — «мягче еля и сластнее сот *беседа* с Тобой» / «*to speak with You is more soothing than anointing with oil, sweeter than the honeycomb*», «окрыляет и живит *молитва* к Тебе» / «*to pray to You lifts the spirit, refreshes the soul*», «Господи, хорошо *гостить* у Тебя» / «*how lovely it is to be Your guest*»;

замены категории числа — «сияет на всех *путьях* моих» / «*has illumined my path*», «во *дни* болезней» — «*in the day of sickness*».

При передаче метафор нередки замены образа, которые могли быть осуществлены ради смыслового упрощения или же ради сохранения ритма, а также как дань закрепившейся идиоматике: «Слава Тебе за *алмазное* сияние утренней росы» / «*Glory to You for the sparkling silver of early morning dew*»; «Слава Тебе за *земную жизнь, предвестницу небесной*» / «*Glory to You for the new life each day brings*».

В переводе присутствуют случаи пояснительного перевода, а также добавления, которые предназначены для более полного раскрытия смыслового содержания текста: «Его любящая десница *всюду* хранит меня» / «*Your right arm guides me wherever I go*»; «Если Ты траву так одеваешь, то как нас преобразишь *в будущий век воскресения...*» / «*If the grass of the field is like this, how gloriously shall we be transfigured in the Second Coming, after the Resurrection!*» Заметим, что во втором случае перевод содержит уточнения, более конкретно определяющие момент преображения.

К интересным авторским решениям в данном переводе акафиста относится также использование эмфатических конструкций, отсутствующих в оригинальном тексте: «силою Святого Духа обоняет каждый цветок...» / «*it is the Holy Spirit Who makes us find joy in each flower*»; «слышится зов Твой» / «*it is Your call we hear*».

Еще одной примечательной особенностью данного перевода является стремление использовать аллитерацию, характерную для древнеанглийской поэтической традиции: murmurs mysteriously, melodious music, fruit of fine flavor, sweet-scented honey, destroyer of death.

По сравнению с переводом в редакции о. Стивена перевод Л. Балашовой и А. Морана отличается значительно большей степенью соответствия оригиналу. Кроме того, наиболее яркой стилистической особенностью является его строгое следование архаизированной стилистике традиционных литургических текстов. Исходный русский текст написан практически на современном русском языке с отдельными вкраплениями устаревших лексем, словосочетаний и конструкций, тогда как в переводе присутствует архаизация местоимений (Thou, Thee, Thine) и глагольных форм (spreadeth, Thou art, wilt), употребление вспомогательного *do* в утверждениях: «Thou *didst* lead me into this life».

Таким образом, в стремлении передать традиционную стилистику английского богослужебного языка переводчики отступают от точного следования стилистике оригинала, однако проявляют верность англоязычной богослужебной традиции.

В остальном данный перевод демонстрирует более точное следование оригиналу, чем текст в редакции о. Стивена. Прежде всего, он точнее в смысловом отношении. Например, выражение «*благоговейно* целую следы Твоей незримой *стопы*» в переводе Балашовой и Морана (далее — БиМ) достаточно точно передано как «*reverently, I kiss the traces of Thine invisible footsteps*» (досл. «следы шагов»), в то время как перевод в редакции о. Стивена является скорее вольной интерпретацией: «*On my knees, I kiss the traces of Your unseen hand*». Более точно в переводе БиМ передаются также богословские понятия и термины: «Слава Тебе за *промыслительные* встречи с людьми» / «*Glory to Thee for providential meetings with people*», в то время как у о. Стивена здесь используется объяснительный перевод «*Glory to You for the encounters You arrange for me*», хотя выбор слова *encounters* здесь следует признать более корректным.

В переводе БиМ зачастую сохраняется «церковнославянский» синтаксис, а нагруженные лексикой и усложненные причастными оборотами предложения не всегда подвергаются синтаксическому членению, как это нередко наблюдается в варианте о. Стивена. Благодаря этому сохраняется отчасти и фонетическая составляющая; за счет многосоюзия или бессоюзия параллельных конструкций воссоздаются ритм и певучесть оригинального текста: «Хорошо у Тебя на земле, радостно у Тебя в гостях» / «*It is good in Thy home on earth, joyous to be Thy guests*» (ср. в переводе о. Стивена: «*We can live very well on your earth. It is a pleasure to be your guest*»).

В переводе БиМ также присутствуют разнообразные переводческие трансформации, однако применяются они гораздо реже, более адресно и обоснованно, не приводя к столь явным отступлениям от точной передачи смысловой, образной и структурной составляющих оригинала, как в первом рассмотренном варианте перевода. Отмечены, например, перестановки, вызванные необходимостью адаптировать порядок слов к правилам английского языка: «Слабым беспомощным ребенком *родился я* в мир...» / «*I was born into the world a weak and helpless child*».

Среди примеров лексических трансформаций можно упомянуть модуляцию («чувствовал Твою любовь, несказанную, *сверхъестественную!*» / «*felt Thy love, ineffable, beyond nature!*») и описательный перевод («и я, *многогрешный*» / «*and I, in multitudes of sins*»).

Обратим внимание и на интертекстуальные связи, которые именно в данном переводе отражены точнее, поскольку авторы используют наиболее употребительные библейские цитаты и выражения, опираясь на авторитетный перевод Библии в версии KJB (King James Bible), а также на литургические тексты православной традиции. В некоторых случаях оба перевода достаточно успешно передают интертекстуальные связи. Так, 6 кондак акафиста насыщен реминисценциями псалма 28 (29 — в западной редакции) с рефреном «Глас Господень» («*the Voice of the Lord*»), точно переданным в обоих переводах. В иконе 8 встречается отсылка к псалму 102 (103), также успешно опознанная

и верно переданная в обоих переводах: «...исполняющему *во благих* желания мои» / «Who fulfillst my desire *with good things*» / «You, satisfying my desires *with good things*».

Часть интертекстуальных элементов, однако, корректно передана лишь в переводе БиМ, но полностью или частично утрачена в версии о. Стивена. В частности, у БиМ сохранена евангельская отсылка (Мф. 6:30) одной из строк 3 икоса: «Если Ты *траву так одеваешь*, то как же нас преобразишь...» / «If Thou *so clothest the grass*, how then wilt Thou transfigure us...». В переводе о. Стивена данная отсылка отчасти теряется (хотя добавление «of the field» отсылает к тому же евангельскому тексту): «If *the grass of the field is like this*, how gloriously shall we be transfigured...», а сама фраза теряет обращение к Богу-Творцу и приобретает безличное звучание, усиленное употреблением страдательного залога.

В тексте акафиста присутствуют и литургические отсылки. Например: «*я вижу Твой чертог* под образом сияющих палат» (икос 4), что является отсылкой к песнопению Великого поста: «*Чертог Твой* вижу, Спасе Мой, украшенный» (светилен). В англоязычной версии этого великопостного песнопения для передачи слова «чертог» традиционно используется словосочетание *bridal chamber*: «I see Thy *Bridal Chamber* adorned, O My Savior». Именно так и передано это слово в переводе БиМ: «I behold *Thy bridal chamber* in the image of shining courts», в то время как в варианте о. Стивена используется нейтральное, но лишнее аллюзивности «I see Your *dwelling-place*». Такой перевод, безусловно, является обедненным.

Аналогичным образом во фразе «Блажен, кто вкусит *вечерю* во Царствии Твоем» присутствует отсылка к евангельской притче о вечере и предваряющему ее восклицанию одного из слушателей: «блажен, кто вкусит хлеб (в церковнославянском тексте — «обед») в Царствии Божиим!» (Лк. 14:15). Кроме того, слово «вечеря» для христиан имеет особое звучание, поскольку указывает на событие Тайной Вечери (англ. — *the Last Supper*), описанное в Евангелии, а также на главное христианское Таинство — Евхаристию. Так, тема Тайной Вечери звучит в тропаре Великого Четверга («Receive me today, Son of God, as a partaker of Thy mystical *supper*»), который также всегда читается верующими перед причастием на Божественной литургии. Поэтому более точным и правильным переводом в данном случае также является вариант, предложенный БиМ: «Blessed is he who will taste of *the Supper* in Thy kingdom». Сохраняя связь с евангельской притчей, он одновременно содержит отсылку к событию Тайной Вечери. У о. Стивена просматривается параллель с одной из современных версий перевода евангельской притчи, где используется слово *banquet*, а также инклюзивное местоимение *they*. Однако связь с событием Тайной Вечери и с христианским Таинством уже не является столь очевидной: «Blessed are *they* that will *share* in the King's *Banquet*». Кроме того, в этом переводе отсутствует слово «Царство» (англ. — *Kingdom*), которое в этом контексте как раз означает «Царство Божие» — понятие, наполненное глубоким богословским смыслом.

В то же время в отдельных случаях, стремясь к максимальной точности, авторы второго перевода допускают буквализмы. Так, например, в начале 10 икоса встречается имя падшего ангела Денницы («Боже мой, ведый отпадение гордого *ангела Денницы*...»), которое имеет устойчивый

вариант перевода *Lucifer* (латинское слово с тем же значением), однако в переводе БиМ мы находим довольно сложный для восприятия вариант: «My God, foreknowing the fall of the proud angel of the daystar...» Более удачным в данном случае представляется перевод о. Стивена: «Remember, my God, the fall of *Lucifer*, full of pride».

Завершая этот небольшой сравнительный анализ переводов акафиста «Слава Богу за всё!», представленных отцом Стивеном Фриманом и Лидией Балашовой в соавторстве с Андреасом Мораном, можно сделать некоторые выводы. Очевидно, что в арсенале современного переводчика литургических текстов имеется широкий спектр разнообразных стратегий и приемов для передачи лингвостилистических аспектов акафистов в процессе перевода на английский язык. Рассмотренные переводы характеризуются различиями в передаче оригинального синтаксиса, в выборе синонимов, разной степенью архаизации, использованием разных переводов при цитировании Священного Писания, различиями в способе и точности передачи интертекстуальных включений. Оба перевода имеют свои сильные и слабые стороны, и при этом оба они распространены и, как показывает практика, востребованы. Перевод в версии о. Стивена содержит крайне мало архаичных элементов, отличается простым синтаксисом, большей прямолинейностью и однозначностью лексики, а также сниженной аллюзивностью, благодаря чему он может подойти для домашнего чтения людьми, недостаточно знакомыми с богослужебной традицией. С другой стороны, перевод Л. Балашовой и А. Морана выполнен в русле консервативной англоязычной литургической традиции, содержит сложные синтаксические структуры, сложные метафоры, архаичную лексику и максимально сохраняет интертекстуальные связи и аллюзивность исходного текста, что делает его более приемлемым для храмового употребления. Можно сказать, что эти два перевода во многом иллюстрируют современные тенденции развития богослужебного английского языка, где стремление к простоте и легкости восприятия сосуществует с твердой приверженностью к традиционным «старинным» формам, возвышающим ум и сердце над обыденностью и вдохновляющим на молитву.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акафист «Слава Богу за всё!» URL: <https://www.pravmir.ru/akafist-slava-bogu-za-vsyo/> (дата обращения: 25.08.2025).
2. Кудряшов Ф. А. Акафист «Слава Богу за всё»: история создания и художественные особенности. Часть 2. Материалы к переводу акафиста «Слава Богу за всё» на церковнославянский язык. 27.07.2017. URL: <https://sdamp.ru/news/n5152/> (дата обращения: 25.08.2025).
3. Плякин Максим (священник). Об акафистном творчестве как популярном жанре современной гимнографии // Журнал Московской Патриархии. 2019. № 7. С. 72–79.
4. Akathist Hymn: Glory to God for All Things. URL: <https://glory2godforallthings.com/2007/08/08/akathist-hymn-glory-to-god-for-all-things/> (дата обращения: 30.08.2025).
5. Akathist of Thanksgiving CD // St. Ignatius Orthodox Church. URL: <https://saintignatiuschurch.org/about-2/akathist-of-thanksgiving-cd/> (дата обращения: 25.08.2025).

6. Akathist of Thanksgiving, in Praise of God's Creation by Metropolitan Tryphon (Turkestanov). Translated by Lydia S. Balashova and Andreas Moran. URL: <https://s33939bc9149089cf.jimcontent.com/download/version/1276085429/module/1875396050/name/Akathist%20of%20Thanksgiving%2C%20in%20Praise%20of%20God%27s%20Creation%20.pdf> (дата обращения: 25.08.2025).

7. 'Glory to God for All Things': An Akathist of Thanksgiving. URL: <https://antiochianprodsa.blob.core.windows.net/liturgicalinstructions/Akathist%20of%20Thanksgiving%20FINAL.pdf> (дата обращения: 30.08.2025).

8. Glory to God for All Things: The Akathist of Thanksgiving. URL: <https://legacyicons.com/glory-to-god-for-all-things-the-akathist-of-thanksgiving/> (дата обращения: 30.08.2025).

## REFERENCES

1. *The Akathist 'Glory to God for All Things!'* Available at: <https://www.pravmir.ru/akafist-slava-bogu-za-vsyo/> (accessed: 25.08.2025). (In Russian).

2. Kudryashov, F.A. (2017) *The Akathist 'Glory to God for All Things': History of Creation and Artistic Features. Part 2. Materials for the Translation of the Akathist 'Glory to God for All Things' into Church Slavonic*. Available at: <https://sdamp.ru/news/n5152/> (accessed: 25.08.2025). (In Russian).

3. Plyakin, Maksim (Priest) (2019). On Akathist Composition as a Popular Genre of Contemporary Hymnography. *Journal of the Moscow Patriarchate*, no. 7, pp. 72–79. (In Russian).

4. *Akathist Hymn: Glory to God for All Things*. Available at: <https://glory2godforallthings.com/2007/08/08/akathist-hymn-glory-to-god-for-all-things/> (accessed: 30.08.2025).

5. Akathist of Thanksgiving CD. *St. Ignatius Orthodox Church*. Available at: <https://saintignatiuschurch.org/about-2/akathist-of-thanksgiving-cd/> (accessed: 25.08.2025).

6. *Akathist of Thanksgiving, in Praise of God's Creation by Metropolitan Tryphon (Turkestanov)*. Transl. by Lydia S. Balashova and Andreas Moran. Available at: <https://s33939bc9149089cf.jimcontent.com/download/version/1276085429/module/1875396050/name/Akathist%20of%20Thanksgiving%2C%20in%20Praise%20of%20God%27s%20Creation%20.pdf> (accessed: 25.08.2025).

7. 'Glory to God for All Things': An Akathist of Thanksgiving. Available at: <https://antiochianprodsa.blob.core.windows.net/liturgicalinstructions/Akathist%20of%20Thanksgiving%20FINAL.pdf> (accessed: 30.08.2025).

8. *Glory to God for All Things: The Akathist of Thanksgiving*. Available at: <https://legacyicons.com/glory-to-god-for-all-things-the-akathist-of-thanksgiving/> (accessed: 30.08.2025).

*Поступила в редакцию 10.07.2025*

*Принята к публикации 10.11.2025*

*Received 10.07.2025*

*Accepted 10.11.2025*

# МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

---

УДК 792.01:821.161.1

*В. П. Волков\**

## МИФОЛОГИЯ «ТАРАКАНИЩА» КОРНЕЯ ЧУКОВСКОГО (КРИМИНАЛИСТИЧЕСКОЕ РАССЛЕДОВАНИЕ)

В статье представлен авторский метод криминалистического анализа-синтеза литературного произведения. Автор статьи, историк-медиевист и театральный режиссер, ученик профессора Г. А. Товстоногова, творчески развивает методику действенного анализа драматургических произведений. Предметом расследования является стихотворение «Тараканище» русского советского поэта Корнея Чуковского. В поисках истоков замысла, глубинного смысла и подтекста данного стихотворения исследуется биография К. И. Чуковского и историческая обстановка советской России весной 1921 года — времени написания «Тараканища». Предлагаемый метод позволяет расширить привычное представление о творческой личности Чуковского и рассмотреть его не только как детского поэта, литературоведа и публициста. Автор «Тараканища» проявляет себя в качестве философа и историка, теолога и мифолога, криптолога и криптографа. Данный метод разрушает представления об аллюзиях и «злободневных» социальных намеках, ставших хрестоматийными. Доказывается глубокий мифологический подтекст стихотворения К. И. Чуковского, его тесная связь с Ветхим и Новым Заветами. В итоге авторского расследования «Тараканище» предстает перед читателем грозным предупреждением, предостережением и призывом к освобождению от рабского страха в любых его проявлениях.

**Ключевые слова:** К. И. Чуковский, «Тараканище», русская и советская история, метод криминалистического анализа-синтеза, мифологический подтекст, Ветхий и Новый Заветы.

---

\* Волков Владимир Павлович — театральный режиссер, сценарист, тренер международных мастер-классов, член Союза театральных деятелей России; [vocalliance@yandex.ru](mailto:vocalliance@yandex.ru)  
Vladimir P. Volkov — Theatre Director, Scriptwriter, Trainer of International Master Classes, Member of the Union of Theatre Workers of Russia; [vocalliance@yandex.ru](mailto:vocalliance@yandex.ru)

V. P. Volkov  
ON THE MYTHOLOGY OF 'COCKROACH' BY KORNEY CHUKOVSKY  
(CRIMINALISTIC INVESTIGATION)

The paper presents the author's method of investigative analysis-synthesis of a literary work. The author, a medieval historian and theater director, a student of Professor G. A. Tovstonogov, creatively develops the methodology of effective analysis of dramatic works. The subject of the investigation is the poem *Tarakanishche* (*Cockroach*) by Korney Chukovsky. The author refers to K. I. Chukovsky's biography and the historical context of Soviet Russia in the spring of 1921, when *Tarakanishcha* was written, in order to reveal the origins of the poem's concept, its deeper meaning and subtext. The proposed method allows us to expand our usual perception of Chukovsky as a creative personality and consider him not only as a children's poet, literary critic and publicist. The author of *Tarakanishcha* reveals himself as a philosopher and historian, theologian and mythologist, cryptologist and cryptographer. This method destroys preconceptions about allusions and topical social references that have become clichés. The method destroys the allusions and 'contemporary' social hints that have become textbook examples. The author's investigation reveals the deep mythological subtext of Chukovsky's poem and its close connection to the Old and New Testaments. As a result, *Tarakanishche* emerges as a formidable warning, a cautionary tale, and a call for liberation from the enslavement of fear in all its forms.

**Keywords:** Korney Chukovsky, 'Tarakanishche' (Cockroach), Russian and Soviet history, method of criminalistic analysis-synthesis, mythological subtext, Old and New Testaments.

**Виртуальный сценарий «Тараканища»  
и особенности криминалистического анализа-синтеза  
сценарного материала**

Сценарий — это художественный текст, непременно предполагающий театральное, кинематографическое либо виртуальное воплощение. В данном случае при криминалистическом анализе-синтезе «Тараканища» мы будем иметь дело с виртуальным (предвкушаемым) воплощением текста К. И. Чуковского и, соответственно, будем оперировать именно понятием «сценарий», а не «литературный текст», «произведение», «стихотворение» и т. п.

Задача криминалистического анализа-синтеза заключается в том, чтобы сквозь поверхностное иллюстративное информационное содержание авторского текста добраться до его подлинного глубинного смысла, до предельно объективного подтекста. В этом смысле его еще можно назвать апокалиптическим. Как известно, в переводе с древнегреческого «апокалипсис» означает «открытие», «снятие покровов», т. е. откровение, благодаря которому человеческое сознание очищается, освобождается от навязанных ему идей и мыслей. Так и криминалистический анализ-синтез освобождает восприятие произведений от штампов, клише, стереотипов, словом, от устоявшихся представлений.

Прежде чем приступить непосредственно к расследованию-исследованию сценария «Тараканища» определимся с ключевыми понятиями и параметрами криминалистического анализа-синтеза сценарного материала.

## ***Ключевые понятия и инструменты криминалистического анализа-синтеза***

Предлагаемые обстоятельства — факты, ситуации, условия или детали, имеющие непосредственное отношение к происходящему в сценарии и к его героям.

Предлагаемое обстоятельство малого круга — единичный факт, ситуация, условие или деталь, непосредственно влияющая на поведение героя в данное мгновение, здесь и сейчас, на наших глазах.

Предлагаемые обстоятельства среднего круга — факты, ситуации, условия или детали, описанные автором в тексте сценария, но в данное мгновение на поведение героя не влияющие.

Предлагаемые обстоятельство большого круга — факты, ситуации, условия или детали, не упоминаемые автором в сценарии, но объективно существующие в историческую эпоху, описанную автором или историческую эпоху жизни самого автора.

Ведущее предлагаемое обстоятельство события — обстоятельство, провоцирующее действие героя в одном событии.

Действие — живой единый психофизический процесс достижения определенной цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами, каким-либо образом выраженный в пространстве и времени.

Событие — отрезок сценария от одного ведущего предлагаемого обстоятельства до следующего, сумма предлагаемых обстоятельств, объединенных одним единственным действием.

Оценка — процесс перехода от одного события к другому, зона наивысшего напряжения.

Сквозное действие сценария — реальная конкретная борьба, за которой мы следим в сценарии.

Сверхзадача сценария — идея, содержащая авторскую боль и отражаемая в сценарии.

Сквозное действие героя — субъективное желание, хотение героя на протяжении всего сценарного действия.

Сверхзадача героя — объективное представление героя о счастье.

### ***Ключевые предлагаемые обстоятельства исследуемого материала***

Исходное обстоятельство (ИПО) — конфликтное обстоятельство, характерное для среды, в которой рождается сценарная история.

Ведущее обстоятельство (ВПО) — начальная точка борьбы по сквозному действию.

Кульминационное обстоятельство (КО) — пик борьбы по сквозному действию.

Финальное обстоятельство (ФО) — конечная точка борьбы по сквозному действию.

Заветное обстоятельство (ЗО) — конечная точка сценарной истории, в которой разрешается судьба конфликта ИПО.

Ключевые события исследуемого материала

Исходное событие (ИС) — первое звено событийной цепи; начинается за пределами сценария, заканчивается на наших глазах обязано отражать конфликт ИПО.

Предельное событие (ПС) — звено, в котором конфликт ИПО доходит до предела, что приводит к рождению ВПО.

Центральное событие (ЦС) — звено, подводящее сквозное действие к КО.

Финальное событие (ФС) — звено, в котором решается судьба сквозного действия.

Гипер-финальное событие (ГФС) — звено, доводящее ФО до предела, что и приводит к ЗО.

### ***Объективность и субъективность автора в исследуемом сценарии***

Любое расследование начинается с анализа (сбора и «просеивания») фактов (предлагаемых обстоятельств — ПО) и нахождения улик (важных, ключевых, предлагаемых обстоятельств). Только они позволят исследователю-криминалисту разгадать и синтезировать (воспроизвести) происшествие, описанное автором сценария.

При этом надо учесть, что все факты (ПО) о происшествии излагаются исключительно его «очевидцем» — автором, т. е. лицом априори заинтересованным. Для простого читателя, так сказать, авторского «потребителя», эта авторская «субъективность» является самым ценным. Ибо она, собственно, и составляет творческое своеобразие автора, его стиль и манеру, особенность и исключительность. Однако исследователю-криминалисту этой «субъективности» недостаточно.

Несомненно, что все описанные автором конкретные факты (ПО) происшествия априори следует считать объективными, ибо они являются его абсолютным творением. Но вот что касается трактовки, толкования этих фактов, психологической мотивации персонажей, их сверхзадач и сквозных действий, их отношений и оценок, то определить меру субъективности всего этого исследователь-криминалист просто обязан. Для этого ему необходимо разгадать природу самого автора, исследуя все факты (ПО), связанные с его жизнью, и выяснить мотивы, сознательные и подсознательные, побудившие автора к данному изложению сотворенного им сценарного происшествия. В итоге как раз и определится баланс между объективным и субъективным в авторской трактовке. И начинается этот процесс с исследования исходных предлагаемых обстоятельств сценария.

### ***Ключевая роль расследования исходных предлагаемых обстоятельств сценария***

Исходные предлагаемые обстоятельства (ИПО). Это тот сотворенный автором мир, в который нас погружает автор с самых первых строк. И в этом мире непременно должно быть какое-то скрытое противоречие, столкновение между некой структурой и неким хаосом. Противоречие это подобно колючке на гладком стебле розы — как только автор уколется о нее, к нему приходит идея написать данное произведение.

ИПО — это то, что в литературоведении называют экспозицией, т. е. текст произведения до завязки сюжета — до вступления в силу ведущего предлагаемого обстоятельства, запускающего основное действие сюжета. Проще говоря, до первого «ВДРУГ», как говорил Г. А. Товстоногов: до похищения Парисом Елены, до оживления Колобка, до снесения Золотого Яичка, до появления Тени отца Гамлета и т. д.

Обычно на завязку и читатели, и аналитики обращают наименьшее внимание. Это еще не сама «история», это все лишь «пред-история» — интрига ведь еще не началась. И в этом поверхностном исследовании предыстории событий обычно и заключается глобальный просчет аналитических трактовок. Чаще ищут не там, где надо — в уже развернутой фабуле. Если не находят искомого решение, поневоле прибегают к злейшему врагу исследования — к воображению, уводящему «сыщика» в сторону от истины. Так ведь проще: что не нашел — придумал, «присочинил» за автора. Как в науке, так и в криминалистике, фантазия — это нонсенс, это непрофессионализм, однако в режиссуре, увы, это обычное дело.

Меж тем, исходные предлагаемые обстоятельства — самая занятая, самая загадочная часть произведения. Потому как именно в завязке, в этих обыденных, «невзрачных», на первый взгляд, исходных авторских обстоятельствах и спрятан код произведения, ключ к его разгадке.

### ***Интуитивный круг Исходных Предлагаемых Обстоятельств***

Для нахождения и разгадывания ИПО от исследователя требуется не только широчайшая, прямо-таки, энциклопедическая эрудиция, но и самая настоящая интуиция. Иначе говоря, криминалистический нюх, предвкушение находки. Ведь что представляет собой интуиция, как не выход за пределы привычной логики, штампов и клише в поиске новых решений! А ведь именно стереотипы мышления всегда стоят на пути к истине. И хотя, казалось бы, этот аналитический процесс нам не подвластен, поскольку стереотипы (по К. Г. Юнгу) укоренены в нашем бессознательном, тем не менее именно он способен привести нас к озарению, к инсайту — к внезапному осознанному нахождению решения какой-либо творческой задачи.

Интуиция сама по себе не может являться доказательством определенной гипотезы, но это эффективный стимул, который гонит исследователя в определенном направлении. Это, конечно, еще не пойманный «заяц». Но это — уже запах «зайца», его предвкушение.

Интуиция помогает сузить круг поиска ИПО — ключевых улик для разгадки и разработки логичной концепции сценария. В этом смысле можно выделить особый — интуитивный круг предлагаемых обстоятельств.

И в интуитивный круг «Тараканища», прежде всего, попадают обстоятельства, непосредственно связанные с биографией самого автора — Корнея Ивановича Чуковского.

### ***Замечания о личности автора «Тараканища» и мифологичности творчества Корнея Чуковского***

Как известно, после Октябрьской революции Корней Иванович Чуковский неизменно отрицал свою религиозность и позиционировал себя как

убежденного атеиста. Но было ли это его «безбожие» истинным или оно лишь соответствовало современной Чуковскому эпохе с ее атеистической идеологической платформой?

Только разгадывание интуитивного круга предлагаемых обстоятельств из биографии Чуковского позволяет ответить на этот вопрос и вплотную приблизиться к разгадке его личности, к тайному коду его жизни, к его глубинной религиозности и, соответственно, к зашифрованной мифологичности в его произведениях: он был внебрачным сыном православной христианки и отца-иудея, но вскоре после рождения отец их оставил; детство и юность К. И. Чуковский провел в Одессе в русско-еврейской среде; его лучший друг и одноклассник — Владимир Жаботинский, который известен как один из ведущих идеологов сионизма, являлся руководителем Всемирной Сионистской организации (избран в 1921 году — год написания «Тараканища»), автором романа на библейскую тему «Самсон Назорей». «Он ввел меня в литературу», — скажет Чуковский о Жаботинском.

В 1911 г. К. И. Чуковский написал статью о религиозном воспитании детей «Малые дети и великий Бог». Интересное замечание находим в дневнике Чуковского, где он пишет об Осипе Мандельштаме: «Вся его фигура вызвала во мне то благоговейное чувство, какое бывало в детстве по отношению к священнику, выходящему с дарами из “врат”».

Любимое стихотворение Чуковского — «Август» Бориса Пастернака, в котором есть такие строки:

Вы шли толпою, врозь и парами,  
Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня  
Шестое августа по-старому,  
Преображение Господне.

Учитывая сказанное, возникают сомнения в «атеизме» Чуковского. Совершенно очевидно, что его внутренний мир с детских лет был пропитан гремучей смесью из православия и иудаизма, из Псалтыря и Торы, из Ветхого и Нового Заветов. Для него слова молитв, фрагменты богослужебных текстов и, разумеется, библейские сказания обоих Заветов были естественной составляющей частью его «культурной» жизни и просто не могли не сформировать в нем мифологическое сознание.

Свою писательскую платформу Чуковский вполне определенно изложил в статье 1911 года «Матерям о женских журналах»: рассказы о Боге должны впечатлять детей, вызывать добрые чувства; «...ветхозаветный Бог, то и дело посылающий людям моры, засухи, египетские казни, травящий людей медведицами и ядовитыми змеями, ни в коем случае не может служить ребенку хорошим образцом для поведения» [5]. Всю свою творческую жизнь Чуковский доказывал состоятельность этой доктрины, стремясь к созданию пересказа библейского Ветхого Завета для детей. В 1960-е годы под его руководством над этим работала целая группа писателей. В 1968 г. книга была издана в издательстве «Детская литература» под названием «Вавилонская башня и другие древние легенды». Однако вскоре весь тираж был уничтожен. Лишь в 1990 г. книга была переиздана и впервые увидела свет.

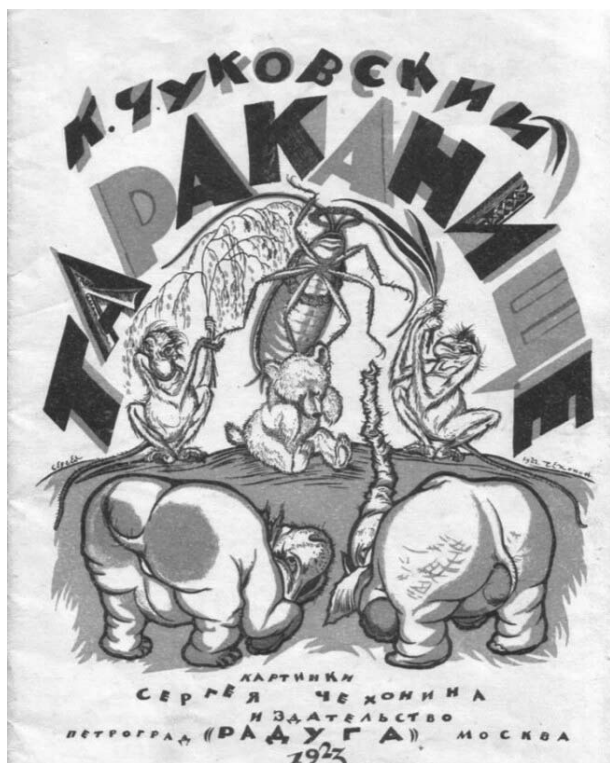


Рис. 1. Обложка книги «Тараканище» К. И. Чуковского, издание 1923 г.  
Художник С. Чехонин

Все это дает нам основание искать библейские корни и мифологическую структуру в произведениях Корнея Чуковского и, прежде всего, в его «Тараканище» (о Чуковском и православии см. в очерке Г. Маркова: [3]).

### ***Мифология «Тараканища»***

При разборе мифологии «Тараканища» никак не обойтись без важнейшего инструмента действенного криминалистического анализа-синтеза — закона обострения предлагаемых обстоятельств. Суть закона состоит в том, что во время анализа-синтеза сценарного текста непременно требуется предельно обострить все предлагаемые обстоятельства, описанные автором, предельно укрупнить психологические черты и особенности всех персонажей, предельно активизировать их стремления и мотивации.

Режиссеру-криминалисту без него никак не обойтись. По определению моего учителя Г. А. Товстоногова: «Режиссер — это мастер обострения предлагаемых обстоятельств». Без способности к этому обострению, врожденной или выработанной, никакой серьезный режиссерский анализ попросту невозможен. Собственно говоря, мера обострения и определяет меру режиссерского таланта.

Этот закон сопоставим с применением увеличительного стекла (лупы) следователем-сыщиком или микроскопа экспертом-криминалистом. Именно обострение фактов (предлагаемых обстоятельств) позволяет исследователю обратить внимание на незаметные на первый взгляд детали, на мелочи, в которых, как известно, таится Бог. Погрузимся теперь в волшебный мир, в котором обитают герои «Тараканища».

*Исходные предлагаемые обстоятельства:*

Ехали медведи  
На велосипеде.  
А за ними кот  
Задом наперед.  
А за ним комарики  
На воздушном шарике.  
А за ними раки  
На хромой собаке.  
Волки на кобыле.  
Львы в автомобиле.  
Зайчики  
В трамвайчике.  
Жаба на метле...  
Едут и смеются,  
Пряники жуют [6, с. 3].

Вне закона обострения предлагаемых обстоятельств этот текст может восприниматься всего лишь как ряд праздничных картинок из жизни беззаботно веселящихся героев, собственно говоря, как привычные нам с младенчества иллюстрации ярко раскрашенной детской книжки. Но вспомним, что формула исходных предлагаемых обстоятельств (ИПО) — это непременно какое-то скрытое противоречие, столкновение некой структуры с неким хаосом. И в поисках этого противоречия мы будем опираться на библейские мотивы, интуитивно нащупанные нами ранее.

Ход расследования изложим тезисно:

Улика № 1 — «Ехали медведи на велосипеде»: велосипед — цирк — дрессура — насилие — несвобода-протivoестественность природе.

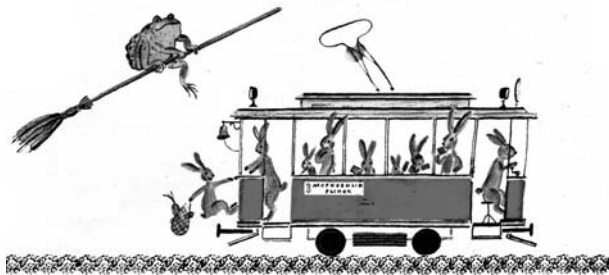
Улика № 2 — «Кот задом наперед» — цирк — протivoестественность природе.

Улика № 3 — «Комарики на воздушном шарике» — цирк — летят не на крыльях — лишены возможности свободного полета — протivoестественность природе.

Улика № 4 — «Раки на хромой собаке» — болезненность — насилие — протivoестественность.

Улики № 5, 6, 7, 8 — «Волки на кобыле», «Львы в автомобиле», «Зайчики в трамвайчике», «Жаба на метле» — и эти улики объединены неким протivoестественным природе цирком.

Применяя закон обострения предлагаемых обстоятельств, мы уже можем нащупать исходную картину мира «Тараканища»: это мир дрессировки



Зайчики  
В трамвайчике.

Жаба на метле...

Едут и смеются;  
Пряники жуют.



Рис. 2. Стр. 5 книги «Тараканище» К. И. Чуковского, издание 1990 г.  
Художник О. Зотов

и порабощенности, искажения и иллюзорности, дисгармоничной структуры, аномалии, абсурда и агонии — мир, в котором всё вывернуто наизнанку, где малое кажется великим. Это мир, ввергнутый в хаос революции и в итоге утративший рассудок. Мир персонажей Босха, преддверие ада.

Надо отметить, что этот мир ИПО с его искаженностью восприятия действительности порабощенными существами будет проявляться впоследствии и в восприятии ими Тараканища. Свободное непорабощенное заморское животное — Кенгуру — воспринимает Тараканище реально и адекватно — видит его «малявочкой» и «жидконогой козявочкой-букашечкой». А наши «рабы дрессированные» с самого начала (явление Тараканища: «Вдруг из поворотни страшный великан») вплоть до самого конца (гибель Тараканища «Вот и нету великана!») продолжают видеть его неадекватно, искаженно, гипертрофированно — «великаном». А все потому, что еще задолго до появления Тараканища наши животные живут в постоянном страхе. Именно страхом и объясняется их неадекватное восприятие окружающего мира. Как говорится, «У страха глаза велики!» Поэтому в ИПО «Тараканища» с полным основанием можно добавить «всепроникающий страх» — подлинную первопричину всех последующих искажений и дисгармонии в мире животных.

Тут уместно вспомнить примечательную запись Чуковского в его «Дневнике» о том времени:

1922 год был ужасный год для меня, год всевозможных банкротств, провалов, унижений, обид и болезней. Я чувствовал, что черствую, перестаю верить в жизнь, и что единственное мое спасение — труд. И как я работал! Чего я только не делал! С тоскою, почти со слезами писал «Мойдодыра». Побитый — писал «Тараканище». Переделал совершенно, в корень свои некрасовские книжки, а также «Футуристов», «Уайльда», «Уитмэна». Основал «Современный Запад» — сам своей рукой написал почти всю Хронику 1-го номера, доставал для него газеты, журналы — перевел «Королей и капусту», перевел Синга, — о, сколько энергии, даром истраченной, без цели, без плана! И ни одного друга! Даже просто ни одного доброжелателя! Всюду когти, зубы, клыки, рога! [4, с. 227]

Так что страхом были охвачены не только персонажи «Тараканища», но и сам автор — Корней Чуковский. Но он, в отличие от них, всю жизнь с ним боролся.

*Формула ИПО.* Таким образом, Корней Чуковский описывает какой-то паноптикум — цирковую кавалькаду, парад-алле с демонстрацией противоестественности подлинному естеству животных. Собственно говоря, сущность дрессировки как раз и состоит в том, чтобы заставить животное совершать действия, не свойственное ему от природы. Причем, чем неестественнее — тем эффектнее номер!

Так что у нас имеются все основания, чтобы определить формулу исходного мира «Тараканища» как столкновение естественного природного свободного ХАОСА животных с противоестественной насильственной выдрессировавшей их СТРУКТУРОЙ.

*Исходное событие.* Исходное событие (ИС) для криминалистического анализа-синтеза сценария — это самое первое событие происшествия, описанного автором. Оно начинается за рамками повествования и заканчивается на наших глазах. Именно в нем непременно должен заключаться ключ к разгадке происшествия (сценария). Именно в исходном событии непременно должна отражаться формула исходных предлагаемых обстоятельств, тот мир ИПО, который мы ранее определили.

В исходном событии «Тараканища» — в исковерканном мире выдрессированные животные просто едут, просто перемещаются в пространстве. Нам пока еще совершенно не ясно отношение героев как к своей собственной «искаженности», так и к миру всеобщей дрессировки в целом. Они пока просто перемещаются в пространстве — неизвестно куда и непонятно зачем.

*Предельное событие.* Предельное событие сценария — это самое последнее событие перед первым неожиданным обстоятельством в истории, перед первым ВДРУГ, т. е. перед вступлением в силу ведущего предлагаемого обстоятельства (ВПО) сценария.

Очевидно, что если ВПО «Тараканища» — это, безусловно, появление, самого Тараканища, то тогда предельное событие Чуковским описывается так: «Едут и смеются, пряники жуют!»

Предельное обострение исходных предлагаемых обстоятельств (ИПО) непременно должно состояться и быть отражено именно в предельном событии. Событие это потому и названо предельным, что противоречие ИПО доходит в нем до своего предела.

Новые обстоятельства при должном обострении уже позволяют нам определить отношение животных к миру исходных предлагаемых обстоятельств.

Предельно обостряем обстоятельство «смеются» и получаем «наслаждение», «ликование», «триумф» по поводу своей подневольной выдрессированности.

Предельно обостряем обстоятельство «пряники» и получаем «плату», «вознаграждение», «компенсацию» за эту дрессировку и порабощенность.

Причем, эти «пряники» прямо приводят нас к «кнутам». Там, где пряники — там непременно должны быть и кнуты. Ни «кнутов», ни «дрессировщиков», в чьих руках они находятся, мы тут уже не видим. Но по закону обострения ПО имеем право смело предполагать, что именно кнуты в руках невидимых нам дрессировщиков заставили наших животных так дисциплинированно ехать неведомо куда.

В результате предельного обострения всех обстоятельств мы получаем событие «Праздник». Праздник рабов, не осознающих свое рабство, продавших свою свободу «дрессировщикам с кнутами» за возможность жевать «пряники».

Предельное обострение позволяет нам, в конце концов, определиться с целью и с характером передвижения животных в ИПО. Это бесконечное, бессмысленное и бесцельное движение по кругу. Словно по гигантской цирковой арене.

### ***Исторический контекст. Год 1921-й***

В ходе расследования непременно нужно разгадать, что же спровоцировало К. И. Чуковского на замысел «Тараканища»? Какие события 1921 г. повлияли на него?

Это детское стихотворение Чуковского называют его «самой политической сказкой» (см., например, статью О. А. Бариновой, опубликованную к 100-летию «Тараканища»: [2]). На пути к истокам замысла «Тараканища» до сих пор стоит одно давнее историческое клише — ассоциация главного «усатого» злодея стихотворения с личностью И. В. Сталина. При этом упорно игнорируется то, что какой-либо ключевой роли в ту пору Сталин еще не играл. И скорее уж можно говорить о другом «усатом» персонаже — «демоине революции» — Троцком. В 1921 г. для русской интеллигенции он был куда более одиозной и пугающей фигурой, чем нарком по делам национальностей и рабоче-крестьянской инспекции Сталин. Генеральным секретарем Центрального комитета РКП(б) И. В. Сталин стал лишь в 1922 г.

Нам просто не обойтись без исследования исторической обстановки ранней весны 1921 года, в которой задумывалось «Тараканище» (Большой круг предлагаемых обстоятельств): кровавое подавление «третьей русской революции» — антибольшевистского Кронштадтского восстания (февраль — март 1921 г.); экстренно созванный X съезд РКП(б) (март 1921 г.), который, во-первых, отменил политику «военного коммунизма» и провозгласил НЭП,

и, во-вторых, резолюцией «О единстве партии» запретил любую фракционную деятельность.

Сквозь эйфорию исковерканного и выдрессированного «военным коммунизмом» общества будущих нэпманов («Едут и смеются, пряники жуют») Чуковский сумел почуять надвигающуюся тоталитарную диктатуру — неизбежную спутницу единоначалия и борьбы с инакомыслием.

### ***Казни египетские в исходных предлагаемых обстоятельствах***

Интуитивные поиски ассоциаций Ветхого Завета с миром Исходных Предлагаемых Обстоятельств «Тараканища» неизбежно приводят нас к извращенному миру фараонова рабства с его знаковыми десятью казнями египетскими.

Забавно, что если в библейском Пятикнижии эти казни — это бедствия, постигшие египтян за нежелание фараона освободить поработенных евреев, то у Чуковского — это бедствия, постигшие животных за их нежелание освободиться от порабощения самих себя.

У нас есть все основания именно под этим углом рассматривать мифологию «Тараканища». Вспомним казни египетские и поищем ассоциации их с «Тараканищем» и с биографией самого Чуковского (не забывая о законе обострения предлагаемых обстоятельств):

I казнь египетская — «Реки крови (самого Чуковского и его ближайшего окружения коснулся как красный террор, так и отголоски белого террора).

II казнь египетская — «Наказание жабами» («Жаба на метле»).

III казнь египетская — «Нашествие кровососущих насекомых» («Комарики на воздушном шарике»).

IV казнь египетская — «Наказание пёсьими мухами» («Раки на хромой собаке»). Под «пёсьими мухами» в Библии исследователями-египтологами подразумеваются оводы или слепни. А вот неврологическими симптомами укуса овода у собак является как раз нарушение координации и хромота, вплоть до паралича.

V казнь египетская — «Мор скота», («Волки на кобыле»). Волки, висащие на бредущей из последних сил, издыхающей от мора (заморенной) скотине.

VI казнь египетская — «Язвы и нарывы» («Львы в автомобиле») Напасть эта случилась от попавшей на кожу египтян печной сажи, подброшенной Моисеем и Аароном. Учитывая прогресс, то автомобильные выхлопы, гарь и копоть вполне соотносятся с печными отходами.

VII казнь египетская — «Гром, молнии, огненный град» («Зайчики в трамвайчике»). Проезд старого трамвая по Невскому проспекту с грохотом, лязгом и электрическими искрами из-под его пантографа («рожек»).

### ***Ведущее предлагаемое обстоятельство***

А вот внезапное явление животному миру Тараканища (ведущее предлагаемое обстоятельство) напоминает нам о «Нашествии саранчи» — восьмой из десяти казней египетских, описанных в Ветхом Завете, в книге «Исход». В свете негативных исходных обстоятельств выход на арену этого усатого насекомого должен восприниматься нами, тем не менее, позитивно. Прежде чем уничтожить извращенный мир создатель посылает испытание — последний

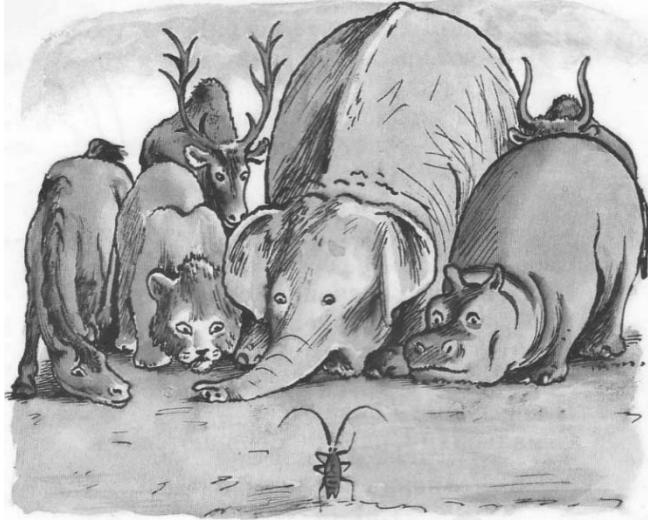


Рис. 3 Стр. 11 книги «Тараканище» К. И. Чуковского, издание 1988 г.  
Художник В. Конашевич

шанс для животных осознать свое рабство, свою «искаженность», взбунтоваться и освободиться. И Тараканище, как божественный знак, грозное предупреждение о надвигающейся опасности, должен бы вызвать протест, однако вызвал лишь парализующий волю страх («Звери задрожали, в обморок упали»), внутреннюю рознь и междоусобицу («Волки от испуга скушали друг друга»).

### **Вожди**

Мифология отвечает и на вопрос, почему именно Гиппопотам, а не Лев, традиционный «царь зверей», возглавляет животный мир и пытается, хоть и тщетно, им командовать. В еврейских преданиях именно Гиппопотам («Бегемот») является владыкой, царем зверей. Лишь Левиафан сравним с ним по могуществу. В преддверии Апокалипсиса Бегемот призван Мессией сойтись с Левиафаном в смертельной схватке, дабы убить его и погибнуть самому, накормив своим мясом и мясом поверженного Левиафана праведников на пиру Мессии. Однако Гиппопотам не выполняет своей освободительной миссии, уклоняется от схватки, не желая приносить себя в жертву, и прикрывается своими подданными («Эй, быки и носороги, выходите из берлоги и врага на рога поднимите-ка!»). Звери не случайно связывают Тараканище с Гиппопотамом, упрекая последнего в невыполнении возложенной на него миссии («Не боимся мы его, Великана твоего»).

Свои неприглядные качества «вождь животных» проявляет и по христианской мифологии; здесь Бегемот — демон плотских желаний, в особенности — чревоугодия. Ведь в качестве возможной награды за победу над Тараканищем он мыслит исключительно «продуктовыми» категориями («Я тому богатырю двух лягушек подарю и еловую шишку пожалую»). Итогом малодушия Гиппопотама стала реальная угроза последней, десятой, казни египетской (девятая казнь, знаменитая «Тьма египетская», воплотится в «Тараканище» чуть позже).

### *Казнь последняя.*

#### **Центральное событие (ЦС) и кульминационное обстоятельство (КО)**

Десятая казнь египетская — «Смерть первенцев» («Принесите-ка мне, звери, ваших детушек, Я сегодня их за ужином скушаю!»). Создатель, а вслед за ним и читатель, и даже, наверняка, Тараканище, совершенно не сомневаются, что уж это-то чудовищное требование точно вызовет протест у угнетенных животных. Барабанная дробь — все ждут вспышки гнева, бунта, восстания, но так и не дождутся. Что же в итоге? Даже угроза лишения жизни их детей не освободила животных от рабской покорности — они предают детей и вполне себе готовы принести их в жертву Тараканищу («Плачут они, убиваются, С малышами навеки прощаются»).

Центральным событием (ЦС) «Тараканища» является отрезок от момента тараканьева предложения о необходимости для животных пожертвовать своими детьми — вплоть до момента предательства своих детей (согласия с предложением и «слезного» прощания с «детушками»). Прощание с детьми — это и есть знак полного послушания, знак предательства.

«Предательство» и является кульминационным обстоятельством (КО) «Тараканища». То, что происходит за этим «прощанием», вызывает у исследователя ряд вопросов. Расследуем подробней обстоятельства и события, последовавшие за требованием Тараканища: он собирается съесть детей за ужином; звериродители прощаются со своими детьми, а кенгуру упрекает зверей в трусости.

Были или не были съедены Тараканищем за ужином «детушки»? Состоялась-таки или не состоялась десятая казнь египетская?

Рассмотрим оба варианта. Если дети были съедены Тараканищем за ужином, стало быть — вечером, то выходит, что «однажды поутру» кенгуру стыдит зверей уже после состоявшейся казни. В этом случае непонятно, правда, каким образом нашей «жидконогой козявочке-букашечке» удалось совершить эту казнь и проглотить «детушек», учитывая его размеры!?! Если же дети «злым обжорой» съедены за ужином не были, то почему? И, соответственно, зачем же «несытому чучелу» было попусту блефовать и угрожать? Ради чего?

Если исходить из разгаданной ранее миссии «пришествия» Тараканища, то с его стороны эта угроза была акцией, призванной спровоцировать зверей на протест. Выходит, что с момента этой угрозы и до явления «спасителя»-Воробья над животными постоянно висела угроза этой десятой казни. Стало быть, они дрожали «под кусточками» в течение, как минимум, двух дней!

Для чего же Тараканище дал животным такую отсрочку от самой последней казни?

#### ***Упущенный шанс сотворения нового мира***

Вспомним шестикратно повторяющуюся фразу из первой главы Бытия (1–5, 1–8, 1–13, 1–19, 1–23, 1–31) Ветхого Завета: «И был вечер, и было утро». В этой главе речь идет о сотворении Господом мира. Так вот, в «Тараканище» время от вечера («за ужином скушаю») до утра («однажды поутру прискакала кенгуру») и было дано животным для сотворения их Нового мира. Посредством Тараканища Господь подарил им последний шанс освободиться и преобразовать искаженный мир в мир гармоничный. Однако животные этим шансом

не воспользовались — победила рабская покорность. Более того, вожди Бегемоты прогнали заокеанского Кенгуру — единственное существо, пытавшееся вразумить и вдохновить животных на борьбу с «букашечкой».

Почему именно Кенгуру выступает у Чуковского в роли «вразумителя»? Очевидно, потому что именно самка кенгуру дольше всех зверей сохраняет тесную связь со своим детенышем, вынашивая его в своей сумке до 8 месяцев. Кенгуру вполне можно назвать самой заботливой матерью в животном мире. И, соответственно, нависшая над детенышами (пусть даже чужими) смертельная опасность ее тревожит. Ну и не забудем, конечно, что «гуру» в переводе с санскрита означает «учитель», «просветитель», «духовный наставник». Кенгуру и гуру — слова по созвучию ассоциативно близкие.

### *Чудесный перелет неперелетной птички*

Финальным событием (ФС) «Тараканища» является отрезок от момента неожиданного прилета Воробья до момента проглатывания им Тараканища. Создатель милостив к неразумным животным, Он жалеет их и творит настоящее Чудо — посылает им избавителя — «Из далеких из полей прилетает Воробей».

Это действительно чудо, ибо воробьи — птицы вовсе не перелетные. У них короткие и слабые крылья, позволяющие пролететь по прямой не более пары-тройки десятков метров. Удерживаться в воздухе они в состоянии не дольше 15 минут и для длительного полета просто не приспособлены. Этим, кстати говоря, в 1958 г. воспользовались в Китае при массовом истреблении воробьев. Птичкам просто не позволяли приземляться, перегоняя с места на место и те всего лишь через четверть часа падали замертво.

### *Интеллигентские страдания*

Что же в это время происходит с нашими «героями» из мира животных? Они все еще сидят по своим персональным «закуткам» и продолжают с увлечением заниматься любимой затеей российской интеллигенции — глубоко страдать и ужасно мучиться после совершенного ими предательства. Наши животные «Воют, рыдают, режут! В каждой берлоге и в каждой пещере Злого обжору клянут! Плачут они, убиваются, С малышами навеки прощаются!»

Это ужасно, но после прилета и приближения Воробья к Тараканищу животные даже не сомневаются в том, что усатое чудовище проглотит глупую птичку. Более того — они, наверняка, ждут этого с нетерпением. Ведь у трусливых рабов всегда есть маленькая надежда на то, что, заглотнув эту жертву, хищник насытится и повременит поедать их собственных детей. И то, что жертва неожиданно превратилась в хищника, стало для животных сюрпризом.

Итак, наш герой с помощью Божьего чуда сумел-таки «из далеких из полей» долететь до нашего Тараканища и совершить подвиг, избавив от тирана всю местную живность. Гибель «великана», его проглатывание Воробьем является Финальным Обстоятельством (ФО) «Тараканища».

Миссия Воробья — жертвенность. Он готов пожертвовать собой во искупление своих былых грехов. Почему же эта важная миссия возложена именно на Воробья? Да потому что по народным поверьям у него грехов больше, чем

у всех остальных животных вместе взятых! Причем, доставалось несчастному воробышку как в дохристианские времена, так и во времена христианские.

Вот послужной список этого грешника: воробей, влетая в окно, вносит в дом покойника; воробьи — порождение черта, они — «чертовы семена», черт их король; воробей — «жидовская» птица, справляет по субботам шабаш; воробей — воришка, его имя означает «бей вора»; воробей — нечистая птица, его мясо ядовитое; только в воробья может вселяться злой дух; только воробей не празднует Благовещения. Но главные прегрешения воробья по народным поверьям связывали с распятием и страданиями Христа, поскольку воробей выдал Спасителя. Все птицы пытались отвести преследователей от места, где Он скрывался и лишь воробей своим чириканьем указал на это место. Во время распятия Спасителя ласточки уносили в своих клювах гвозди подальше от креста, а воробьи возвращали их палачам. Господь за это их проклял и повесил им на лапки невидимые оковы. Оттого они не могут шагать, как прочие птицы, а лишь скачут («Прыг да прыг»). Когда Спаситель был уже распят, голуби, желая прекратить его страдания, ворковали: «Умер, умер!», а воробьи чирикали: «Жив, жив!» и дразнили Иисуса: «Терпи, терпи!» [1, с. 378]

### ***Праздник избавления от тирана***

Торжества в честь Воробья-избавителя являются гипер-финальным событием (ГФС) «Тараканища». Вот как Чуковский его описывает:

То-то рада, то-то рада  
Вся звериная семья,  
Прославляют, поздравляют  
Удалого Воробья!  
Ослы ему славу по нотам поют,  
Козлы бороною дорогу метут,  
Бараны, бараны  
Стучат в барабаны!  
Сычи-трубачи  
Трубят!  
Грачи с каланчи  
Кричат!  
Летучие мыши  
На крыше  
Платочками машут  
И пляшут.  
А слониха-щеголиха  
Так отплясывает лихо,  
Что румяная луна  
В небе задрожала  
И на бедного слона  
Кубарем упала [6, с. 14–16].

Этот Праздник избавления животных от тирании Тараканища можно соотнести с иудейской Пасхой — Песахом. В Песах отмечается Исход евреев из Египта: освобождение от фараонова рабства и начало сорокалетнего пути

к Земле обетованной под предводительством Моисея. Торжественная часть праздника завершается настоящей вакханалией с апофеозом — безумной пляской Слонихи, которая неизбежно привела Слона к гибели. Гибель Слона в результате праздничных безумств Слонихи вполне в нашей традиции. Это как кровавая пьяная драка на свадебном торжестве после застолья. Ну, какая же свадьба без драки!

Убийство Слонихой Слона можно трактовать и как жертвоприношение, подобное традиционному жертвоприношению иудеев во время Песаха. Оно проводится как раз в знак благодарности за избавление от смерти еврейских первенцев. По этой версии Слониха нарочно стряхивает Луну с небосвода, дабы принести Слона в жертву Воробью за спасенного им слоненка. Но случится ли освободительный Исход после подобной жертвы?

### ***Праздничная вакханалия***

В заветном обстоятельстве (ЗО) произведения решается судьба его исходных предлагаемых обстоятельств (ИПО). Изменился ли тот самый изначально существовавший мир выдрессированного рабства или не изменился? А если изменился, то в какую сторону — стал гармоничным и свободным или же остался дисгармоничным и извращенным? И самое главное — начнут ли наши животные путь к своей «Земле обетованной»?

Уже гипер-финальное событие (ГФС), описывающее событие этой безумной праздничной вакханалии по случаю тараканьей гибели, позволяет нам усомниться в каких-либо позитивных переменах в животном мире. Освобождением и гармонией в этом чествовании и не пахнет.

Поведение славословящих раболепствующих ослов, козлов, баранов и прочих вымуштрованной торжествующей живности доказывает, что безумная покорность в мире животных (ИПО) только усугубилась. Уроки Создателя не пошли впрок. А выходка чрезмерно экзальтированной Слонихи и вовсе вызывает настоящую космогоническую катастрофу — разрушение небесного свода и падение Луны, что просто не могло не привести к трагическому исходу, который не замедлил реализоваться.

### ***Кровавое суперлуние — вестник Апокалипсиса***

Уже в гипер-финальном событии (ГФС) Чуковский описывает кровавое полнолуние: «румяная луна в небе задрожала и на бедного слона кубарем упала». Румяная — означает красная, кровавая; упала кубарем — значит полная, круглая, потому что покагилась. Свое название кровавая луна заслужила потому, что часто предвещала «кровавые» события. И Апокалипсису, согласно Священному Писанию, будет предшествовать как раз Луна кровавая. Собственно говоря, разрушение небесной структуры и столкновение Луны с Землей — это и есть его начало. Начало самого настоящего Конца Света. Тут будет к месту вспомнить ранее несостоявшуюся девятую казнь — «Тьму египетскую», которая после падения Луны все-таки состоялась.



Рис. 4. Зайка приколачивает Луну на обороте обложки книжки К. Чуковского «Тараканище», издание 1984 г. Художник В. А. Гальба

### **Новое распятие**

Вот чем заканчивает Чуковский «Тараканище»:

Вот была потом забота —  
 За луной нырять в болото  
 И гвоздями к небесам приколачивать! [6, с. 16]

Выше был задан вопрос — произойдет ли Исход животных? Так вот, как это ни забавно, но Исход произошел: только не выходом на свободу, а совсем наоборот — нырянием в болото.

Но и этого нашим героям показалось мало. Их «Исход в болото» завершится новым распятием — приколачиванием Луны гвоздями к Небесам и созданием новой безумной иллюзии, имитации Света. Конец Света для безумцев уже наступил, но они изо всех сил имитируют его отсутствие. Словом, без Армагеддона в мире рабства не обойтись. Вот это апокалиптическое «Распятие Луны» и является у К. Чуковского заветным обстоятельством (ЗО) «Тараканища», его предупреждением, предостережением и призывом к освобождению от рабского страха в любых его проявлениях.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. Т. 2. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, 1868.

2. *Барина О. А.* «Тараканищу» — сто лет. Самая «политическая» сказка Чуковского // История. РФ. 14.08.2021. URL: <https://histrf.ru/read/articles/tarakanishchu-sto-let-samaya-politicheskaya-skazka-chukovskogo> (дата обращения: 17.04.2025).

3. *Марков Г. К.* Чуковский и православие. URL: <https://proza.ru/2018/11/15/946> (дата обращения: 11.04.2025).

4. *Чуковский К. И.* Дневник 1901–1929. М.: Сов. писатель, 1991.

5. *Чуковский К. И.* Матерям о детских журналах. СПб.: Русская скоропечать, 1911.

6. *Чуковский К. И.* Тараканище. Сказка. М.: Детская литература, 1988.

## REFERENCES

1. Afanasyev, A. N. (1868) *Poetic Views of Slavs on Nature. A Comparative Study of Slavic Legends and Beliefs in Connection with Mythical Tales of Other Related Peoples*: in 3 vols., vol. 2. Moscow, Imperial Moscow University Press. (In Russian).

2. Barinova, O. A. (2021) 'Cockroach' is one hundred years old. Chukovsky's most 'political' fairy tale. *History. RF*. 14.08.2021. URL: <https://histrf.ru/read/articles/tarakanishchu-sto-let-samaya-politicheskaya-skazka-chukovskogo> (accessed: 17.04.2025). (In Russian).

3. Markov, G. K. (2018) *Chukovsky and Orthodoxy*. URL: <https://proza.ru/2018/11/15/946> (accessed: 11.04.2025). (In Russian).

4. Chukovsky, K. I. (1991) *Diary 1901–1929*. Moscow, Sovetsky pisatel. (In Russian).

5. Chukovsky, K. I. (1911) *Mothers about Children's Magazines*. St. Petersburg, Russkaya skoropechat. (In Russian).

6. Chukovsky, K. I. (1988) *Cockroach. Fairy Tale*. Moscow, Detskaya literatura. (In Russian).

*Поступила в редакцию 05.05.2025*

*Принята к публикации 10.09.2025*

*Received 05.5.2025*

*Accepted 10.09.2025*



*Е. Китова\**

## **ДИАЛОГИЗМ — ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ — ДЕКОДИРОВАНИЕ:**

### **О републикации учебного пособия профессора И. В. Арнольд**

Ирина Владимировна Арнольд (1908–2010) — доктор филологических наук, профессор, филолог с мировым именем, создатель научной школы стилистики декодирования, специалист в области теории текста, интертекстуальности, герменевтики и семасиологии. Она является автором книг, составляющих золотой фонд отечественной филологии и отличающихся высокой культурой мышления, языка и академической этики. Обращаясь к трудам И. В. Арнольд, мы находим не отвлеченное изложение вопросов филологии, а живую мысль, духовное взаимодействие с автором и его произведением — будь то поэзия или проза — все это для нее, как говорил М. Бахтин, «выразительное и говорящее бытие». Ее исследования укоренены в филологии как фундаментальном гуманитарном знании, основанном прежде всего на понимании и сотворчестве; в них раскрываются основные понятия, связанные с проблематикой диалогичности, интертекстуальности, декодирования и, шире, герменевтики, что делает такое наследие ученого актуальным и сегодня.

Будучи основателем научной школы стилистики декодирования, И. В. Арнольд оставила ключевой труд — «Стилистика современного английского языка. Стилистика декодирования», который впервые вышел в 1973 году, а затем многократно переиздавался и дополнялся. Именно в нем была впервые систематически изложена целостная теория стилистики, ориентированная главным образом на сам процесс декодирования текста. Эта книга положила начало научной школе и использовалась как

---

\* Китова Елена — кандидат филологических наук, доцент, издательство Русской христианской гуманитарной академии имени Ф. М. Достоевского; kitova-semenova@yandex.ru

Elena Kitova — PhD in Philology, Associate Professor, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky Publishing House; kitova-semenova@yandex.ru

учебное пособие для студентов-филологов и исследователей, способствуя формированию нового взгляда на роль читателя в литературном процессе. Многократно переиздававшаяся, она и сегодня остается в учебных программах, по ней продолжают учиться студенты, осваивая культуру восприятия и интерпретации текста.

В предлагаемом вниманию читателей учебном пособии — «Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста)» — уточняются и развиваются основные принципы концепции ученого. Данное пособие было впервые издано в 1995 году в качестве лекций к одноименному спецкурсу крайне ограниченным тиражом и довольно небрежным образом\*. Однако по прошествии тридцати лет текст этих лекций нисколько не утратил своей значимости. Ранее в нашем журнале была опубликована часть пособия: введение, в котором И. В. Арнольд сжато излагает свой курс, и два раздела, связанные преимущественно с теоретическими вопросами филологии (Вестник РХГА. Филологические науки. 2025. Т. 6, вып. 2. С. 99–122).

В настоящем номере осуществляется републикация последнего раздела пособия — «Диалогизм Бахтина. Интертекстуальность и герменевтика в поэтике английского романа», посвященного главным образом самому процессу толкования английского романа в свете проблематики интертекстуальности с позиций стилистики декодирования и ее задач. Вместе с тем здесь уделяется внимание и теоретическим вопросам: расставляются методологические акценты, уточняется терминология, делаются различия, необходимые для целостного понимания заявленной концепции. В первую очередь это касается таких фундаментальных для гуманитарной области знания категорий, как диалогизм и интертекстуальность, которые довольно близки и, тем не менее, не тождественны. Диалогизм, восходящий к бахтинской традиции, акцентирует внутреннюю полифонию текста, его способность вступать в живой диалог с другими вербализованными «чужими» голосами, с «большим временем» культуры, с читателем как вторым автором — вопрошающим, возражающим и т. п. Интертекстуальность же сосредоточена преимущественно на системе отсылок, цитат, реминисценций — на тех средствах, с помощью которых тот или иной текст взаимодействует с предшествующими и сопутствующими произведениями, причем не только с литературными. Именно через эти категории мы видим произведение не как замкнутый объект, а как часть единого контекста культуры-жизни, того «большого времени», где прошлое и будущее соединяются в настоящем.

И. В. Арнольд подчеркивает, что адекватное понимание текста требует обращения к его творческой генеалогии: выявление истоков поэтики автора, литературных традиций, культурных и философских пластов, в которых укоренена поэтика произведения и которые определяют его смысловую ткань. Поэтика произведения и так называемые художественные приемы не возникают сами по себе — они всегда связаны с историей идей, с национальной и мировой

---

\* Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста) / РГПИ им. А. И. Герцена. СПб.: Образование, 1995.

литературой, с личным, экзистенциальным опытом автора и коллективной памятью. Общий историко-литературный контекст создается как поле пересечений: временных — соотнесение с эпохой и ее эстетикой; культурных — диалог с мифами, философией, религией, искусством; литературных — отсылки к предшественникам и их произведениям, диалог (или спор) с современниками; музыкальных — отсылки к музыкальным произведениям, задающим ритм и расширяющим семантическое поле текста. Такого рода контексты — это не просто фон, а живая среда, где текст существует и раскрывается, будучи обрамленным множеством голосов, традиций, интерпретаций, и при этом сохраняет свою целостность и особость. И филология как наука должна уметь взаимодействовать с этой многоголосой сферой.

Именно на пересечении диалогизма и интертекстуальности возникает стилистика декодирования. Продолжая традиции М. М. Бахтина, И. В. Арнольд рассматривает текст не только как произведение автора, но и как сообщение, адресованное читателю, как форму диалога автора и читателя, как пространство интерпретации. Диалогизм обеспечивает множественность голосов, интертекстуальность раскрывает множественность связей, а стилистика декодирования фиксирует сам процесс восприятия и понимания: читатель становится активным участником, расшифровывающим и интерпретирующим смысл, а текст — динамическим пространством взаимодействия. И. В. Арнольд показывает, что стилистика должна учитывать не только способы выражения, но и способы восприятия, утверждая тем самым понимание филологии как науки о взаимодействии текста и читателя. Созданное Арнольд направление расширяет традиционное понимание стилистики: от анализа художественных средств — к исследованию их восприятия. Оно соединяет диалогизм и интертекстуальность с процессом чтения и утверждает сам акт декодирования как момент рождения смысла. Для гуманитарного знания стилистика декодирования важна именно в качестве метода, позволяющего видеть текст в «большом времени» культуры, — в качестве живого диалога, а не статичной формы.

Особое место в трудах Арнольд занимает английский роман XX века, на материале которого она раскрывает целый ряд теоретических положений и выстраивает классификацию «включений», или так называемых интекстов, исходя из их формальных и содержательных признаков. На основе имеющихся в ее пособии примеров показывается, что интертекстуальность — не просто техника, но и способ диалога культур, а декодирование, учитывающее принципы герменевтики и ее инструментарий, — ключ к пониманию. Именно здесь идеи Арнольд соединяются с положениями Бахтина: роман как жанр живет в «многоязычии», в «чужом слове», в диалоге культур, и только во взаимодействии автора и читателя реализуется событие жизни текста, его подлинная сущность.

Сегодня, когда мы вновь обращаемся к трудам Ирины Владимировны Арнольд, важно помнить, что ее книги — прежде всего живые собеседники. Они зовут нас к сотворчеству, к внимательному чтению, к расшифровке неиссякаемых смыслов. Они напоминают нам, что филология — это любовь к слову (логосу), искусство слышать слово и конгениально слову отвечать: видеть

в нем не столько объект анализа, сколько подлинную силу культуры — топос встречи и диалога.

Текст лекций заново отредактирован и снабжен необходимыми примечаниями. Список источников, на которые ссылается И. В. Арнольд, приведен в конце публикуемой части пособия в соответствии с правилами, принятыми в настоящем издании.

*Поступила в редакцию 25.06.2025*

*Принята к публикации 25.10.2025*

*Received 25.06.2025*

*Accepted 25.10.2025*

*И. В. Арнольд*

**ПРОБЛЕМЫ ДИАЛОГИЗМА, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ  
И ГЕРМЕНЕВТИКИ (В ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА)**

**Диалогизм Бахтина. Интертекстуальность и герменевтика  
в поэтике английского романа**

Подготовка текста, редакция и примечания *Е. Китовой*

Диалогизм и возникшая на его почве интертекстуальность близки, но не тождественны тому, что называют литературными влияниями или традициями. Они имеют общую основу в преемственности культуры и в осознании человечеством мира, но, согласно классическому литературоведческому подходу, требуется установление творческой генеалогии писателя и его творческого метода. Выявляются литературные предшественники и испытавшие его влияние последователи. Так создается общий историко-литературный контекст. Он преимущественно затрагивает высшие уровни — эстетический подход к материалу, сходство сюжетных и образных структур, интерпретацию характеров, их этическую оценку и мировоззрение.

Диалогизм Бахтина учитывает и включает все эти явления семиосферы, но подходит к ним через вербализованные следы «чужого голоса», которые занимают конкретные позиции в конкретных текстах.

В современном виде интертекстуальность учитывает, что вербализоваться могут и произведения какого-нибудь другого нелитературного искусства. Так, в романе Эдварда Форстера «Хауардс-Энд» подробно описывается то, что слышит и видит героиня, слушая музыку Бетховена.

Читатель мысленно сравнивает не авторов и их творческий метод, а тексты и их смысл. Этот подход ближе к читательскому, чем к исследовательскому. Роман, как и другие произведения искусства, отражает не только результат

знаний, наблюдений, переживаний автора, но и стратегию его диалога с читателем. В этой стратегии важное место занимает организация включения чужого слова, обеспечивающая его заметность, возможность опознания источника. Если автор не надеется на общеизвестность и узнаваемость цитаты, он использует разные методы подсказки.

Недостаточно только заметить «чужой голос»; для понимания и интерпретации требуется еще сопоставление контекстов, учет исторической дистанции между цитируемым и активирующим текстом и настоящим временем; исторический контекст важен для всех трех уровней, причем учитывается не только время, но и место, т. е. национальная специфика.

В данном разделе будет сделана попытка рассмотреть проблематику интертекстуальности с позиций стилистики декодирования и ее задач, которые связаны со специфическими условиями языкового вуза и подготовки учителей иностранных языков и филологов теоретиков [1]. Само название «стилистика декодирования» указывает на то, что текст рассматривается прежде всего как сообщение, адресованное читателю, как форма диалога автора и читателя, как источник информации и воздействия. Значение такого подхода нельзя недооценивать, поскольку культура человека определяется даже не столько тем, что он сам говорит, сколько тем, насколько он умеет слушать и понимать. Этому учат нас работы М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева и др. В нашем случае речь идет не о любом читателе вообще, а о таком читателе, который должен не только глубоко понимать текст на неродном для него языке, но и научиться извлекать из него новые знания об изучаемом языке, подтверждать свои догадки и интуицию относительно содержания текста по смыслу отдельных языковых элементов посредством строгого лингвистического анализа. Теория должна научить читателя доказательно интерпретировать свое понимание, с тем чтобы в дальнейшем передать навыки ученикам и выработать у них высокую культуру чтения — «искусство быть читателем».

Сочетая этот подход с герменевтическим, вспомним, что герменевтический опыт — опыт сказанного другими, хотя понимание (и это очень важно) иногда выходит за пределы субъективного замысла автора. Включая в текст цитату, автор может употребить ее иронически или истолковать применительно к своей ситуации. Понимание есть не только осмысление, но и переосмысление воспринятого. Сказанное справедливо не только для художественной литературы, но и для науки. Понимание концепции Бахтина тоже приводит нас к ее переосмыслению в соответствии с современными задачами и другими теориями, в свете которых мы понимаем теперь диалогизм.

Возникшая на основе идей Бахтина концепция интертекстуальности теперь распадается на множество полемизирующих течений. Давать обзор и оценку полемики этих течений мы не будем. Ниже будет сделана попытка представить обобщенную модель интертекстуальности, сочетающую диалогизм Бахтина и многовековые положения герменевтики, но ориентированную на познавательные возможности и становление личности в процессе чтения. Предложенные в дальнейшем изложении обобщения сделаны вслед за Бахтиным, но не являются повторением его концепции, а скорее представляют собой попытку ее продолжения, поскольку сам Бахтин не оставил нам целостной и завершенной теории.

Выше говорилось о различии между интертекстуальным подходом и традиционным литературоведческим. Четких границ здесь нет. В каждом конкретном тексте (мы в дальнейшем в основном будем рассматривать тексты английских романов) формы и функции интертекстуальности находятся в тесном взаимодействии и взаимозависимости с другими чертами текста, традиционно исследуемыми в теории литературы.

Поясним сказанное на примере романа Грэма Грина «Монсеньор Кихот», насыщенного цитатами, аллюзиями и реминисценциями.

Заглавие содержит аллюзию на роман Сервантеса «Дон Кихот». Параллели и реминисценции возникают на всех возможных уровнях и во всех частях романа, но с перенесением действия в эпоху постфранкистской Испании. Герой — добродушный и чудаковатый священник Кихот — во многом напоминает рыцаря печального образа и считает себя его потомком. Он отправляется в странствие на стареньком автомобиле «Росинанте» в компании бывшего мэра города Эль-Тобосо, коммуниста, которого называет Санчо. Оба постоянно вспоминают о Дон Кихоте и сопоставляют происходящее с ними с событиями знаменитого романа. Священник и коммунист — душевно близкие друзья — проводят время в постоянных спорах на богословские, политические и философские темы. Их диалог насыщен цитатами из Сервантеса, Евангелия и Коммунистического манифеста, сочинений отцов Церкви, Ленина, Маркса, а также упоминаниями множества исторических персонажей, значимых при обсуждении мировоззрения и веры каждого из них. Герои оказываются как бы носителями и символами двух полярных идеологий, но роман показывает возможность мирного диалога и взаимопонимания между двумя верами. Эта основная идея романа воплощается в цитатах и аллюзиях, подсказывается эпиграфом из Шекспира: «Сами по себе вещи не бывают хорошими или дурными, а только в нашей оценке» («Гамлет»), Главная идея передается также пронизывающим весь роман напоминанием о великом произведении Сервантеса.

Перейдем к схематичной классификации включений. Мы будем систематизировать отличительные черты включений (интекстов), исходя во многом из формальных признаков, но обязательно будем доводить наш анализ до роли этих включений в содержании — на тех уровнях романа или поэтического произведения, которые рассматриваются литературоведением. Знакомство с предложенной схемой может быть полезно для развития более высокой культуры чтения и привычки к рефлексии. Рассмотрим сначала самые общие черты, а затем перейдем к их более детальному описанию на примерах.

1. Включения могут быть языковыми или текстовыми.

Языковыми, или кодовыми, будем называть включения иностилевой специфической лексики или грамматических форм, характерных для разных функциональных стилей. Они ассоциируются с теми ситуациями и средой, где обычно употребляются, и контрастируют с принимающим контекстом.

2. Текстовые включения различаются по объему. Интексты могут представлять собой целые вставные романы, письма, дневники или, что более обычно, — цитаты, отдельные аллюзии.

3. «Чужой голос» может реально принадлежать другому автору, как например, в эпиграфах и в различных цитатах. Он может быть фиктивным, т. е.

принадлежать тому же автору, но под другим именем. В этом плане допустимо говорить о внешней и внутренней интертекстуальности.

4. Присутствие интекста замечается читателем благодаря нарушению последовательности, связности или стилистического единства текста, а также с помощью специальных средств маркировки. Степень и характер маркировки могут существенно различаться. Если автор рассчитывает на эрудированность читателя и его догадку, источник не называется. Автор может по-разному намекать на источник, что создает своего рода игру с читателем и усиливает интерес. В других случаях источник так или иначе указывается.

5. Тексты, к которым в литературе неоднократно обращаются, назовем, вслед за Ю. Н. Карауловым, прецедентными. Их узнаваемость имеет большое значение для выразительности включения. Такими источниками цитат и аллюзий часто становятся Библия и произведения всемирно известных писателей — Шекспира, Данте, Сервантеса, Гёте, а в русской литературе — Пушкина, Гоголя, Грибоедова, Достоевского.

6. Функции и смысл включения во многом зависят от его позиции в произведении. Цитатным может быть и заглавие: в таком случае оно приобретает особое значение для интерпретации всего текста. То же самое относится и к эпиграфу. Подобные включения отражают эйдологию произведения (термин Н. С. Гумилева<sup>1</sup>), то есть его основную тему и авторскую оценку изображаемых событий и характеров. Внутри текста включения могут носить эпизодический характер.

7. Функции включений во многом аналогичны функциям типов выдвигания, описанным в стилистике декодирования. Они фиксируют внимание на узловых моментах содержания, повышают экспрессивность и выполняют ряд других функций, в том числе оценочную, образную, характерологическую, пародийную, сатирическую и т. п.

8. Взаимодействие с текстом-источником играет принципиальную роль. Он может цитироваться с пиететом, придавая принимающему контексту возвышенный характер, или, напротив, опровергаться, пародироваться, а может и цитироваться с иронией. Ассоциации с исходным контекстом, порождаемые центробежными силами интертекстуальности, могут обладать высокой суггестивностью, однако их восприятие во многом определяется тезаурусом читателя и горизонтом его понимания.

9. Цитаты различаются по степени и характеру формальной и семантической трансформации. Чтобы понять роль цитат в тексте, читатель мысленно сравнивает их форму и смысл в исходном и принимающем тексте, определяет характер переосмысления.

10. На смысл и функцию включения влияет различие жанров принимающего и исходного текста. Включение писем, дневников, песенок, стихов имеет обычно композиционное значение, но одновременно выполняет и другие функции.

11. Особого внимания в интертекстуальности заслуживает включение текстов из других семиотических систем, т. е. словесные описания произведений живописи, музыки и других видов искусств.

12. Кодовая интертекстуальность может выражаться в употреблении слов других языков как в цитатах, так и в речи персонажей. Цитаты могут приводиться на языке оригинала.

Центральная задача заключается в установлении факта включения, идентификации его источника и осмыслении интекста как двунаправленной единицы, в которой взаимодействуют исходный и принимающий контексты. Внимание к языку как носителю смысла и преемственности культурного наследия сближает интертекстуальный подход с герменевтическим. В конкретных случаях интекстов все указанные признаки встречаются в разных сочетаниях. Их общей особенностью является то, что всякое появление «чужого голоса» приводит к повышению в данной точке текста интенсивности смысла, подобно вмешательству в разговор нового участника. Строго говоря, каждый пример интекста следует описывать по всем 12 пунктам, но для удобства сгруппируем примеры, выделяя каждый раз одну из особенностей. Итак, перейдем к примерам.

### 1. Кодовая интертекстуальность

Включения «чужого голоса» бывают не только текстовыми, но и кодовыми — языковыми. В тексте могут встречаться отдельные слова, словосочетания или грамматические конструкции, принадлежащие языку, но относящиеся к иной стилевой сфере и связанные с типом коммуникации, отличным от основного в данном произведении. Стилистически окрашенная лексика при использовании вне привычной сферы создает ассоциативные связи со своей сферой и таким образом вносит в текст дополнительную образную, эстетическую, оценочную и другую информацию. С точки зрения стилистики такие включения часто оказываются метафорами.

В романе Джека Лондона «Мартин Иден» маленькая комната героя — бывшего моряка — описывается в морских терминах: фарватер, навигация, левый и правый борт и т. п. Эта лексика имеет и характерологическую, и образную функцию.

К языковым включениям можно отнести не только отдельные слова, но и фразеологизмы, так называемые «крылатые слова», образовавшиеся из часто употребляющихся цитат, в том числе и крылатых слов из других языков. Их очень много в романах Олдоса Хаксли. В «Шутовском хороводе» герои употребляют в разговоре французские формулы прощания, благодарности и т. д.

Оба типа включений (текстовые и кодовые) изобилуют в прозе Джеймса Джойса. Например, в «Дублинцах» постоянно встречается газетная фразеология и лексика начала века. А «Улисс» может служить энциклопедией всех видов интертекстуальности.

Поэзия Уистена Одена изобилует учеными, философскими и техническими словами: «космос», «вещество», «генетика», «эксперимент», «аморфный», «сферический» и т. д. Подобная лексика не характерна для лирики; она отражает ученый и философский характер поэзии автора, специфику менталитета эпохи и её подчеркнутую интеллектуальность.

Язык есть форма существования личности, определяющая суть каждого человеческого «я» и то, что каждая человеческая личность осознает духовные и шире — жизненные ценности. Лексика поэзии Одена и многочисленные разнообразнейшие аллюзии, передаваемые собственными именами, антропонимами

и топонимами, свидетельствуют о высокой образованности автора, поэтому читатель должен быть очень хорошо подготовлен. Поэт ведет диалог со своим читателем из семиосферы современной науки и культуры.

Чтобы показать разнообразие возможностей кодовых включений, обратимся к русской поэзии. Лирику Анны Ахматовой пронизывает религиозная лексика, связанная с православными обрядами и сакральными предметами. Религиозность Ахматовой связана с одухотворенной культурой быта и пронизывает повседневную жизнь и эмоциональные переживания. Можно привести множество строк поэта с упоминаниями свечей, креста, колоколов, храмов. Эти слова употребляются не в переносном, а в прямом значении. Поэт передает свое душевное состояние посредством своеобразного отбора предметов внешнего мира, имеющих символическое значение и воплощающих защитную силу добра. Молитва — диалог с Богом — составляет глубинный смысл поэзии Ахматовой. В ее стихах, в любовной лирике постоянно встречаются такие слова, как «молитва», «моление», «песнопение», «пречистый», «блаженный», «покаянный», «ангел», «серафим», «херувим» и т. д. Эта лексика сообщает поэзии Ахматовой высокую духовность и органично сочетается с национальным колоритом, который создается использованием несколько архаизированной и чисто русской лексики: горница, студень, неволя, суженый. Гармоничное сочетание этой лексической сферы со сферой религиозной объясняется тем, что сакральная лексика более долговечна, чем профаническая, и потому обеспечивает связь настоящего с прошлым. В стихотворении «Победа» другой голос воспринимается как голос Родины:

Славно начато славное дело  
В грозном грохоте, в снежной пыли,  
Где томится пречистое тело  
Оскверненной врагами земли.

## *2. Текстовые включения. Интексты и цитаты*

Текстовые включения существенно различаются по объему. Большие целостные тексты противостоят более или менее фрагментарным — цитатам.

В русской литературе XX века классическим примером романа в романе являются прежде всего «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова и «Дар» Владимира Набокова. В качестве интекстов здесь выступают якобы написанный Мастером роман о Христе и Пилате и биография Чернышевского, написанная героем Набокова Годуновым-Чердынцевым.

Столь же значимых примеров в английской литературе XX века нет. Мы остановимся на довольно своеобразном романе Джона Фаулза «Личинка», содержащем множество, но не столь крупных интекстов. В романе рассказывается, как в апреле 1736 г. в одной гостинице на юго-западе Англии остановились 5 путешественников: дядя, племянник, двое слуг и служанка. На следующее утро слугу нашли повесившимся в лесу, а остальные путешественники исчезли. Основная часть романа посвящена следствию по этому таинственному происшествию и состоит из газетных сообщений, протоколов допросов, писем следователя к отцу исчезнувшего молодого человека.

Характерно, что при таких больших включениях интертекстуальность является фиктивной, композиционной; «другой голос» принадлежит тем же авторам — Булгакову, Набокову, Фаулзу.

Цитаты отличаются от текстовых включений не только объемом, но и тем, что действительно имеют другого, реального автора. Такую интертекстуальность можно назвать внешней. Цитата — это выдержка из другого текста. Она может быть дословной или несколько видоизмененной. Цитаты встречаются как в авторской речи, так и в речи персонажей, особенно часто — в речи интеллигенции.

В романе Джона Голсуорси «Конец главы» персонажи обсуждают трудную семейную ситуацию и томятся неизвестностью. Пользуясь газетной фразеологией, Динни спрашивают: «Какие новости с фронта?» — подразумевая семейный «фронт». Она отвечает, что Джин с газетой, ножницами и полотенцем прошла в кабинет и добавляет: «The rest is silence». Эта последняя фраза из «Гамлета» не только характеризует обстановку, но, напоминая шекспировский контекст, придает словам Динни встревоженно-иронический оттенок.

Все персонажи саги о Форсайтах постоянно цитируют Шекспира, Библию и другие источники. Игра автора с читателем заключается в том, что, если цитата употреблена правильно, это положительно характеризует говорящего, и автор доверяет ее узнавание читателю. Но вот леди Монт в светской болтовне с гостями все путает, никого и ничего не помнит. Цитируя последние слова королевы «The drink, the drink!», она спрашивает, кто сказал эти слова — Гамлет? Источник упомянут, читатель предупрежден, что милая леди все путает, и он легко заметит ошибку. Динни цитат не путает и о своей любви говорит Дезерту словами 116-го сонета Шекспира: «Может ли измена любви безмерной положить конец?» Цитата защищает чувство героини: оно оказывается не столь открытым.

Бахтин подчеркивает, что введенная в контекст цитата обязательно подвергается каким-либо изменениям. Новое окружение может сделать включение ироничным, смешным или, напротив, усилить его эмоциональность.

Роман Джойса «Улисс» включает «другой голос» уже в своем названии. Каждый эпизод и характер в романе имеет свой аналог в «Одиссее» Гомера. Главный герой романа Леопольд Блум, рекламный агент и еврей по национальности, соотносится с Одиссеем. Но образ этот снижен, ироничен. В Блуме нет ничего героического. Роман насыщен цитатами. Блум и все другие персонажи постоянно включают в свою речь и в свой внутренний монолог известные цитаты и крылатые слова на английском, латинском, итальянском, французском языках. Джойс их не переводит, а только выделяет курсивом (*dolce far niente, esprit de corps*<sup>2</sup>). Существующие комментарии к «Улиссу» по объему немногим меньше, а может быть и больше самого романа. Сам Джойс ведет с читателем сложную игру и мечтает о читателе, который бы всю свою жизнь посвятил чтению и расшифровке романа. Цитаты в речи персонажей свидетельствуют об уровне интеллекта, мировоззрении и образованности. Студент Бык Маллиган богохульствует на латыни при первом же своем появлении. Он выносит чашку с мыльной пеной для бритья и возглашает латинскую фразу из богослужения. Несколько позже он восклицает уже по-гречески: «Талатта!

Талатта!» О том, что это значит «море», догадываемся по ситуации — Бык смотрит на море. Дальше цитата уже из Алджернона Суинберна, которого он называет Элджи<sup>3</sup>.

Еще одна цитата — «Наша могущественная мать» — трансформирована и сокращена, но английский читатель легко ее восстановит, поскольку стихотворение достаточно хорошо известно:

I will go back to the great sweet mother.  
Mother and lover of men, the sea<sup>4</sup>.

Интертекстуальность в данном случае кодовая и текстовая. А примеры интересны еще и тем, что иллюстрируют утверждение Михаила Бахтина: одной из особенностей современного романа является многоязычие<sup>5</sup>.

Для менталитета Блума характерно, что латинские названия молитв и слова из них, которые приходят ему в голову, когда он находится в храме, тесно соседствуют с довольно грубыми жаргонными словечками и легкомысленными пошлыми песенками. Это создает кощунственное впечатление. Современное культурное сознание, по мнению Бахтина, живет в многоязычном мире, что присуще прежде всего роману, который в отличие от других жанров сложился в условиях многоязычия. Так, в «Улиссе» происходит диалог между двумя далеко отстоящими одна от другой во времени и в пространстве культурами: древнегреческой и английской.

С точки зрения масштабности интекстов роман Джойса отличается еще и тем, что наряду с мелкими включениями — цитатами и аллюзиями — он еще аллюзивен и как целое, поскольку повторяет композицию, характеры и ситуации гомеровского эпоса. Каждый эпизод пародийно ассоциируется с эпизодами Одиссеи. Но Джойс рассказывает всего об одном дне трех дублинцев: Блума — Одиссея, Стивена Дедалуса — Телемака и жены Блума — Пенелопы. Роман интерпретируется как аллегория, в символической форме передающая странствия людей в современном мире. Это соответствие условно и пародийно: все стало мелким. Странствия Одиссея продолжались 20 лет, а Джойс описывает всего один день.

Кроме композиционной аллюзии и тех цитат, о которых шла речь выше, роман насыщен пародиями на библейские темы и на произведения европейских писателей. Например, сцена в публичном доме пародирует Вальпургиеву ночь в «Фаусте» Гёте.

### *3. Внешняя и внутренняя интертекстуальность*

При внешней интертекстуальности смена субъекта речи — реальная: цитата действительно принадлежит перу другого автора. А внутренняя интертекстуальность (включение в роман писем, дневников, литературных произведений героев и т. д.) — по существу фиктивная, поскольку вставные элементы написаны самим автором романа. Основным типом внешней интертекстуальности является цитата.

Внешняя интертекстуальность выводит художественное произведение из узких рамок его эпохи — в «большое время» (термин М. Бахтина), связывает его с историей и культурой прошлого, раздвигает границы временного

восприятия. В тексте художественного произведения через цитаты и аллюзии оживают голоса многочисленных предшественников, с которыми автор вступает в диалог. Ведя этот диалог, автор может соглашаться с предшественниками и, перепоручая им высказывание, опираться на них или иронизировать, возражать, ставить перед ними философские вопросы. Читатель оказывается погруженным в практически бесконечный культурный контекст. Это очень важно для нравственного развития человеческой личности, поскольку литература — это концентрированный духовный опыт человечества.

Классическим и наиболее изученным видом внешней интертекстуальности является цитата в эпиграфе. Так называются цитаты, помещенные после заглавия произведения или перед отдельными главами, поясняющие основную идею. Цитата может быть с указанием автора или без него, в виде какого-либо изречения. Иногда это — отрывок стихотворения или пословица. Информационные связи эпиграфа разнонаправлены. Иногда он поясняет заглавие, особенно, если заглавием служит усеченная цитата. Заглавие романа Сомерсета Моэма «Пестрое покрывало» представляет собой только фрагмент цитаты стихотворения Перси Биши Шелли. В эпиграфе она приведена в более полном виде. Поэт говорит о том, что не следует приподнимать пестрое покрывало, которое живущие называют жизнью. Эпиграф обобщает авторское отношение к жизни, скрывающей много ужасного. Он связан с темой всего романа: «The painted veil which those who live call life».

Моэм не удовлетворяется одним эпиграфом и продолжает трактовку темы в авторском предисловии. Он разворачивает ее в тему супружеской неверности, а параллельно знакомит читателя с историей создания романа. Предисловие начинается с того, что роман подсказан строками Данте из V Песни «Чистилища»:

То вспомни также обо мне, о Пии!  
Я в Сьене жизнь, в Маремме смерть нашла,  
Как знает тот, кому во дни былые  
Я, обручаясь, руку отдала.

В комментариях к «Божественной комедии» говорится, что Пия де Толомеи, родом из Сиены, изменила мужу, а он, узнав об измене, тайно убил ее в одном из своих замков в Маремме. Обе цитаты — из Шелли и Данте — связаны не только с сюжетом, но и с тематическим строем всего романа, формируя у читателя прогнозирующее восприятие текста и оценку событий.

Героиня романа Моэма замужем за ученым-бактериологом, работающим в Гонконге. Она увлекается легкомысленным обольстителем и изменяет мужу. Узнав о предательстве, муж увозит ее в очаг эпидемии холеры. Однако погибает не она, а он. Пережитая трагедия заставляет женщину осознать содеянное и пропасть между настоящей любовью и минутной страстью.

В эпиграфе коммуникация оказывается перепорученной: автор делает ссылку на авторитет, и этот авторитет поддерживает автора в выполнении сверхзадачи. В данном случае эпиграф выдвигает на первый план тему адюльтера<sup>6</sup> и возмездия. Экспрессивность эпиграфа повышается тем, что

он не только обладает аллюзивными возможностями цитат, но и находится в сильной позиции.

Интересную стратегию использования эпитафий в виде диалога или спора их между собой или с текстом обнаруживаем в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта». Фаулз объединяет их с другими типами авторских комментариев. Описание его поэтики дано в статье И. В. Арнольд и Н. Я. Дьяконовой [2]. Интересные работы по эпитафии были начаты в Минске В. И. Мальцевым [6] и А. Г. Храмченковым [4].

Аналогичную связь заглавия и эпитафии обнаруживаем в романе Олдоса Хаксли «Шутовской хоровод». Эпитафия взята из поэмы Кристофера Марлоу «Эдуард II»: «Мои герои, как сатиры козлогоние, пройдут пред вами в хороводе шутовском». Метафора шутовского хоровода образно передает лишённое смысла и цели существование бездарных снобов в жесткой и гротескной сатире Хаксли.

#### *4. Маркированность и узнаваемость включения*

Смысл и эффективность включения зависят от взаимодействия исходного и принимающего контекстов. Включая в свой диалог с читателем еще один голос, писатель заботится о том, чтобы этот голос и цитируемый текст были узнаны. Узнаваемость цитаты естественно зависит от ее известности. Само присутствие включения обнаруживается читателем по нарушению связности или собственной нормы текста, а в более трудных случаях — по авторской подсказке. Если читатель может только заметить включение, но вряд ли знает, откуда оно, ему надо помочь. Прямая ссылка на источник (как в научной литературе) в художественной литературе используется далеко не всегда: она не даст простора читательской активности и тем самым снижает интерес. Характер маркированности, ее форма имеют стилистическое и эстетическое значение, являются частью игры — диалога автора с читателем.

Так, в романе Джойса Кэри «Из первых уст»<sup>7</sup> значительное место в тексте занимают внутренние монологи героя — художника Галли Джимсона. Вся его жизнь — неистовое, непрерывное самоотверженное творчество. Он живет в семиосфере живописи. Зоркий глаз художника выхватывает из окружающего мира то, что он хочет перенести на полотно. Галли моделирует художественные образы и мысленно сравнивает свои замыслы с тем, что было до него сделано другими художниками. На страницах романа множество аллюзий на Ренуара, Констебла, прерафаэлитов, Эль-Греко, Блейка и других.

Внутренние монологи героя многократно прерываются стихотворными отрывками. Автор этих строк либо не указан, либо фамильярно называется Билли. Догадаться, что это стихи Уильяма Блейка, помогают многочисленные разбросанные по тексту намёки. Имя Блейка упоминается не раз. Джимсон говорит, что Блейк — величайший из когда-либо живших англичан. Мальчик, жаждущий стать художником и учеником Джимсона, напоминает ему, что тот назвал Блейка самым великим английским художником. Читатель может догадаться, чьи стихи вспоминает герой, благодаря частым аллюзиям на Блейка, а также тому, что первые цитаты — отрывки из двух довольно хорошо известных стихотворений Блейка, необычных по форме и привлекающих внимание.

Вспомнив источник этих цитат, читатель обязательно поймет, что и другие принадлежат тому же поэту, поймет, какой Билли имеется в виду, и то, что, употребляя это уменьшительное имя, герой подчеркивает свою духовную близость к классику. Это важно, поскольку читатель должен сопоставить творчество и характер Джимсона с творчеством Блейка: Джимсон в какой-то степени отождествляет себя с поэтом-художником, жившим за сто лет до него. Читатель вспомнит, что картины Блейка написаны на религиозную и библейскую тематику и проникнуты религиозно-мистическим смыслом. Интексты, таким образом, выполняют и характерологическую, и эйдологическую функции, что подчеркивается сменой жанра — переходом на поэтический текст.

Общность Джимсона с Блейком отражена и в общности тем: Джимсон пишет картину «Грехопадение».

В других случаях маркировка цитат может быть и значительно проще. В романе Джеймса Джойса «Портрет художника в юности» герой воспитывается в иезуитском колледже. Отцы-иезуиты постоянно наставительно цитируют Священное писание, сопровождая цитаты указанием источника в дидактических целях. Во второй части, где эти цитаты вспоминает взрослый герой, утративший веру, они нередко переосмыслены с ироническим оттенком. Без обращения к комментариям иноязычному читателю бывает трудно разобраться в их смысле, особенно учитывая, что Джойс часто приводит цитаты на разных языках — без перевода. При этом какая-либо маркировка обычно сохраняется, и в случае поэтических цитат, как правило, упоминается имя автора. Комментарий оказывается необходим не только для понимания содержания, но и самих цитат, представленных в тексте без перевода.

### *5. Источники*

В мировой культуре существует немало прецедентных текстов, эхо которых вновь и вновь звучит на протяжении веков в самых разных художественных произведениях. Это, прежде всего, Библия, Данте, Сервантес, Шекспир, Гёте. Без культуры прошлого не было бы и нашей. Цитирование гениев минувших эпох позволяет сопоставить мир XX века с мирами тех времён, когда нравственные ценности ещё не были трагически утрачены.

Прецедентными текстами могут быть не только литературные произведения, но и мифы, народные песенки, сказки, молитвы. Круг таких текстов исторически изменчив. В разные периоды и в разных странах семиосфера меняется. То, что для английского читателя может быть хрестоматийным, для современного русского читателя требует комментариев и лишь с помощью посредника может стать значимым в познавательном и эмоциональном отношении.

Цитаты, неоднократно воспроизводимые в литературе и в устной речи, становятся крылатыми словами, входят в язык и представляют нечто среднее между кодовой и текстовой интертекстуальностью. Термин «крылатые слова» сам был первоначально цитатой из Гомера. В узком значении слова к ним относятся только выражения, имеющие литературный или конкретный исторический источник; в более широком — к ним также причисляют пословицы и поговорки.

Вот несколько примеров прецедентных выражений: «А все-таки она вертится» (эти слова приписываются Галилею), «И ты, Брут» (Шекспир), «Троянский конь» (Гомер), «Да минует меня чаша сия» (Евангелие).

Один и тот же прецедентный текст может по-разному интерпретироваться в последующих текстах. Например, «Буря» Шекспира находит множество отражений в антиутопии Хаксли «О дивный новый мир». Уже само название романа иронически отсылает к восторженному восклицанию Миранды: «О дивный новый мир, где есть такие люди!» В монологе добродетельного героя Шекспира Гонзаго ощущается влияние утопии Томаса Мора: он мечтает устроить на острове новую жизнь, где будут упразднены бедность и богатство, искоренена несправедливость. Борьба добра со злом и победа добра воплощены в противостоянии доброго ученого Просперо и невежественного, звероподобного Калибана. Это — утопия. В антиутопии Хаксли, напротив, побеждает зло. Гуманистические идеи, выраженные в многочисленных шекспировских цитатах, в конечном счете оказываются растоптаны.

Та же «Буря», но уже в других своих аспектах, напоминает о себе в романе Дж. Фаулза «Коллекционер». Борьба просвещенного добра и невежественного зла воплощена в трагической истории героини Миранды и ее похитителя — тюремщика, который воображает и называет себя Фердинандом (так зовут положительного героя «Бури»). Миранда перечитывает «Бурю» и сопоставляет происходящее с собственной судьбой. Авторская стратегия не позволяет читателю упустить это сходство: героиня прямо называет своего мучителя Калибаном. Роман аллегорически изображает ненависть «черни» к культуре. Миранда олицетворяет духовность, интеллект, творческое начало — она художница. Эйдология находит отражение в языке: Миранда создает идеологизмы «калибанство» и «калибанский язык», обозначающие неспособность к диалогу. В этой борьбе добра и зла, разума и невежества тоже побеждает зло: героиня умирает в заточении.

Аллюзии на «Бурю» можно встретить и в других художественных произведениях. В романе Фаулза «Маг» они сосуществуют наряду с множеством прочих интертекстуальных отсылок.

## 6. Место включения

От перемены мест слагаемых сумма не меняется только в арифметике. В тексте, напротив, позиция элемента имеет большое значение. Некоторые позиции (будем называть их сильными) играют очень важную роль для смысла целого. Их влияние нередко распространяется на весь текст. Такими сильными позициями по причинам, связанным с законами психологии восприятия и внимания читателя, являются прежде всего начальные и конечные позиции. Цитаты в них оказываются особенно действенными.

Чтение начинается с заглавия. Его психологическое значение заключается в том, что оно представляет собой важную часть начального стимула для вероятностного прогнозирования содержания текста, поскольку выделяет в тексте что-то важное. Будучи собственным именем текста, оно отделяет данный текст от всех других. Назывная функция заглавия предопределяет его наиболее типичную структуру. Как правило, это именное словосочетание,

указывающее на один из ключевых элементов текста. Это может быть: главный герой («Оливер Твист», «Дэниэл Мартин»); характеристика персонажа («Коллекционер», «Маг»); собирательный образ («Сыновья и любовники», «Комедианты»); место действия («Мельница на Флоссе») или главное событие («Убийство в “Восточном экспрессе”») и т. д.

Цитатные заглавия обычно отступают от приведенной модели и представляют собой фрагменты предложений. Нарушение языковой нормы и фрагментарность мобилизуют читателя на активное декодирование и интерпретацию: «По ком звонит колокол», «Пирог и пиво», «Зримая тьма», «Над пропастью во ржи», «Куда боятся ступить ангелы».

Читателю нередко приходится восстанавливать цитату по памяти. В названии романа Э. М. Фостера «Where Angels Fear to Tread» / «Куда боятся ступить ангелы» имеется в виду крылатое выражение, восходящее к стихам Александра Поупа: «Fools rush in where angels fear to tread»<sup>8</sup>. Можно, пожалуй, утверждать, что в английской литературе цитатные заглавия встречаются чаще, чем в русской. Список цитатных заглавий нетрудно значительно расширить. Например, Агата Кристи многие свои романы называет цитатами из детских песенок: «A Pocket Full of Rye», «Sing a Song of Sixpence». Однако среди ее произведений встречаются и заглавия, восходящие к классическим литературным источникам. В ее романе — «By the Pricking of my Thumbs» / «Щелчки пальцем только раз» — в качестве эпитафии используются строки из «Макбета» Шекспира («By the pricking of my thumbs / Something wicked this way comes»). Эти слова произносит одна из ведьм перед появлением Макбета: «У меня покалывает в пальцах — значит сюда идет что-то злое». Цитатное заглавие редко становится понятным с самого начала, даже при поддержке эпитафии. Его смысл осознается по мере дальнейшего продвижения. Для полного понимания смысла цитаты читателю приходится мысленно к ней возвращаться в процессе чтения.

Связь основного текста с его заглавием, эпитафией, предисловием, послесловием и комментариями описывается с помощью специального понятия — *паратекстуальность*. В таких случаях возникает не только центробежная диалогическая связь, характерная для всякой цитаты, но еще и композиционно существенная центростремительная связь частей, находящихся «рядом» с основным текстом («пара» — префикс, означающий «рядом»). На практике, впрочем, эти два типа часто сочетаются: например, цитата в эпитафии может в дальнейшем поддерживаться репликами персонажей.

Пример такой связи двух типов мы встречаем в романе Фредерика Форсайта «Псы войны». Это название сначала раскрывается в более полной цитате в эпитафии: «...грянет: “Пошады нет!” и спустит псов войны». Затем цитата повторяется в начале романа — в словах генерала-негра, который поясняет белому наемнику ее источник («Юлий Цезарь» Шекспира). Таким образом цитата включена в заглавие, в эпитафию, в диалог между персонажами. При этом субъект речи меняется пять раз: в голос автора включен голос персонажа в его разговоре с главным героем, который и характеризуется этой метафорой; в слова генерала включен голос Шекспира, цитирующего слова Антония над трупом Цезаря; наконец, сам Антоний предсказывает, что дух Цезаря будет

призывать к беспощадному восстанию. Каждый из этих голосов может принести новые ассоциации, связанные с тематикой гражданской войны.

Для понимания поэтики романов Уильяма Голдинга зачастую требуется помощь литературоведа-интерпретатора. Так, в романе «Зримая тьма» / «Darkness Visible» отсутствует расшифровывающий эпиграф, и лишь внимательный читатель по оксюморонности словосочетания догадается, что это цитата. Но дальше нужна помощь специалиста. Критическая литература (например, работы А. А. Чамеева [5] или справочники) сообщают, что эта фраза входит в описание ада Мильтоном:

... где, как в печи пылал огонь,  
Но свет не излучал и зримой тьмой  
Скорее был...

Роман Голдинга начинается с описания пожара войны, покрывшего тьмой судьбу мальчика Мэгги. Эпиграф, связанный с заглавием, разумеется, не единственный вид эпиграфа. В большинстве случаев эпиграфы соотносятся непосредственно с содержанием романа. В английской литературе, обращенной прежде всего к образованному читателю, довольно распространены эпиграфы на иностранных, часто мертвых языках — латинском или греческом, а также цитаты на современных языках — французском, итальянском и других.

Джон Фаулз, всегда и во всем непохожий на других писателей, весьма оригинально распоряжается и эпиграфом. Его роман «Маг» / «The Magus» получает не только эпиграф в начале, но и заключительную обрамляющую цитату. Обе цитаты контрастируют друг с другом. В начале романа дана цитата на французском языке из Маркиза де Сада, утверждающая, что распутник редко достоин сочувствия. По поведению героя в дальнейшем становится ясно, что эти слова могут быть обращены к нему самому. Однако в финале появляется цитата на латинском языке из гимна любви:

Всегда будет любить тот, кто когда-нибудь любил.  
Кто бы ни любил, будет любить всегда<sup>9</sup>.

Гимн любви упоминается автором и в предисловии с указанием: чтобы понять роман, важно обратить внимание на это изречение.

### 7. *Функция включений*

Функция и экспрессивность цитат и других включений аналогичны функциям типов выдвижения, изучаемых в стилистике декодирования. Под выдвижением понимается такая организация контекста, которая фокусирует внимание читателя на определённых элементах сообщения и устанавливает между ними семантически релевантные отношения. Они выносят на первый план важные части сообщения, усиливают экспрессивность и эмоционально-оценочный потенциал текста, способствуют передаче импликации и иронии. Основными типами выдвижения в стилистике декодирования являются: конвергенция — скопление в одном месте нескольких стилистических при-

емов, выполняющих общую функцию; сцепление — появление эквивалентных элементов в эквивалентных позициях; обманутое ожидание, контраст, повтор и некоторые другие.

Включение другого голоса или начало диалога с другими семиосферами могут начинаться, как мы видели, уже с заглавия. В этом случае на него приходится большая символическая нагрузка, как во всех упомянутых выше цитатных заглавиях.

Цитата — своеобразная форма художественного мышления, образного, часто иронического; она придает дополнительный акцент этическим и эстетическим воззрениям. Слово в цитате увеличивает свою семантическую ёмкость по сравнению со словарным значением. Эти свойства позволяют отнести цитату к типам выдвижения. Подобно другим типам выдвижения, цитаты устанавливают иерархию значений, формируют эстетический контекст и усиливают экспрессивность текста.

В приведенных выше примерах мы видели цитаты, несущие основную идею произведения, характеризующие героев, оценивающие описанные в тексте события.

Цитата может выполнять несколько функций. В романе «Псы войны» цитата, произнесенная чернокожим генералом, одновременно образно характеризует тяжелую судьбу офицера-наемника и выполняет характерологическую функцию, представляя генерала как образованного и культурного человека.

В романе Моэма «Пестрое покрывало» герой — бактериолог, работающий в Гонконге, — узнав об измене жены, решает отправиться в район эпидемии холеры, чтобы заменить умершего там врача, и настаивает, чтобы жена сопровождала его. Однако холерой заражается он сам. В предсмертные минуты жена умоляет его простить ее. Холодеющими губами он произносит: «The dog it was that died». Жена не понимает смысла этих слов. Автор приходит на помощь ей и читателю: друг покойного поясняет, что этой фразой заканчивается элегия Оливера Голдсмита «На смерть бешеной собаки». По сюжету стихотворения собака взбесилась и покусала хозяина, но умер не он, а она. Цитата, проникнутая горькой иронией, становится инструментом интерпретации трагедии героя и одновременно служит его характеристикой.

Значительное место среди разнообразных функций интертекстуальности занимает ирония, пародийное использование цитат и собственно пародия. Последняя, как правило, основывается непосредственно на интертекстуальности.

Реминисценции и цитаты могут выполнять эйдологическую функцию, то есть передавать идейно-оценочную и экспрессивную информацию. Это особенно ярко проявляется в поэтических произведениях. Например, в поэме Байрона «Дон Жуан»:

«Да будет свет!» — сказал Бог, — и стал свет.

«Да будет кровь!» — сказал человек, — и стало море<sup>10</sup>.

Цитата может иметь и комментирующую функцию. Роман Уильяма Голдинга «Наследники» начинается с цитаты из Герберта Уэльса, в которой говорится о неандертальцах. Это в дальнейшем помогает читателю догадаться,

что речь идет о доисторических людях. Хотя эксплицитно хронотоп и не выражен, мы непосредственно сталкиваемся с восприятием героев, которое радикально отличается от нашего. Цитатный намек помогает разделить точку зрения героев и в сложностях языка увидеть особенности их понимания окружающего мира.

Эффект цитат и аллюзий находится в прямой зависимости от насыщенности ими текста. При значительном повышении такой насыщенности читатель понимает, что перед ним пародия или пародийное истолкование.

Предельное насыщение цитатами порождает так называемый центон<sup>11</sup> — лоскутное одеяло из строк разных авторов, складывающееся в единый текст. Основная функция центона — комическая; это авторская игра с читателем, основной интерес которой состоит в припоминании источников и в сопоставлении фрагментов с их оригиналами.

В романе центоны, естественно, невозможны, а потому проиллюстрируем эту форму на примере русскоязычного стихотворения, принадлежащего эмигранту второй волны Николаю Николаевичу Марченко, который пишет под псевдонимом Моршен<sup>12</sup>. Стихотворение называется «Генетический долг» и кончается таким центоном:

Вы откуда собралися,  
Колокольчики мои?  
В праздник, вечером росистым  
Дятел носом тук да тук.  
Песни, вздохи, клики, свисты  
Не пустой для сердца звук.  
Шепот. Робкое дыханье.  
Тень деревьев, злак долин.  
Дольней лозы прозябанье.  
Колокольчик дин-дин-дин... [3]

Первая и две последние строчки принадлежат А. С. Пушкину. «Колокольчики мои» начинают известное стихотворение А. Толстого. Третья строчка взята из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Родина», а следующая — из известной песенки «Дети, в школу собирайтесь», помещенной в начальной хрестоматии, и т. д. Таким образом передается шутивно-грустное настроение: автор ностальгически перелистывает в памяти знакомые с детства стихи разных поэтов.

Диалогизм состоит не только в реакции автора на предшествующие знаменитые в русской поэзии голоса. Он и сам таким образом включается в совокупность всех написанных по-русски стихов и с их помощью устанавливает более тесный контакт со своим читателем. Сотворчество читателя состоит в том, чтобы восстановить и припомнить источники, почувствовать их общий настрой проникновенной любви к родной стране и получить удовольствие от своей сообразительности и причастности. Активная интерпретация текста становится стимулом к пробуждению собственных мыслей и переживаний читателя, обогащает личность, вовлекая ее в семиосферу русской культуры.

Главная функция всех включений — создание диалогичности, диалога между авторами — цитирующим и цитируемым, между их эпохами и культура-

ми. Как всякая стилистическая функция, функция цитаты обладает свойством иррадиации: торжественная или, напротив, ироническая, грубая тональность цитаты передается окружающему контексту.

#### 8. Сопоставление контекстов

Большое значение для понимания имеет сопоставление контекстов в цитирующем и прецедентном текстах, т. е. внимание к центробежным и центростремительным семантическим силам. Бахтин отмечал возможности различной степени и характера оценки, освоения и отчуждения чужого цитируемого слова. Оно может быть приведено с ироническим оттенком (пародийно) или, напротив, благоговейно. Включение широкого прецедентного текста и связанных с ним ассоциаций повышает прагматический и импликационный потенциал текста. Важно, чтобы читатель учитывал разнообразное совмещение контекстов. Внешний контекст позволяет поддерживать и уточнять сказанное в цитирующем тексте, полемизировать или контрастировать с ним.

Цитата может функционировать как ссылка на авторитет, подтверждающий и образно выделяющий важную мысль. Или, напротив, она может быть намеренно искажена, иронична и передавать по контрасту нелепость описываемого в тексте явления. В последнем случае она внедряется в текст в интонационных кавычках, служащих для привлечения внимания читателя. Бахтин подчеркивал при этом диалогичность особую рода — столкновение разных мировоззрений.

Наталиваясь на включения, чуждые основному тексту, читатель стремится объяснить их. Несовместимость исчезает, как только он улавливает связи или контраст между двумя контекстами. Такие включения М. Риффатер рассматривает как буйки, указывающие на подводный смысл.

Скрытая цитата, рассчитанная на подготовленного читателя и его культурную память, активизирует восприятие и, как следствие, усиливает удовольствие от чтения.

#### 9. Трансформированность цитаты

М. М. Бахтин много занимался цитатами эпохи эллинизма и отмечал бесконечное разнообразие форм явного, скрытого и полускрытого цитирования. Варьирование цитаты может осуществляться усечением, разными вставками, изменением порядка слов или грамматическими изменениями компонентов. Если цитата подана фрагментарно, то это обуславливает большую активность читателя, акцентирует импликацию и стимулирует экспрессивный эффект.

Фрагментарность цитат особенно характерна для цитатных заглавий. Многие из них уже упоминались выше. Форстер называет свой роман отрывком из фразы Поупа: «Fools rush in where angels fear to tread»; Стейнбек называет свою повесть отрывком из стихотворения Роберта Бёрнса: «Of Mice and Men», ориентируясь на его строку «The best-laid schemes o' Mice an' Men / Gang aft agley»<sup>13</sup>. Моэм поступает подобным образом: называет свой роман «Cakes and Ale», имея в виду фразу Шекспира «Dost thou think, because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale?»<sup>14</sup> В каждом из этих заглавий цитата сокра-

щена, и читатель восстанавливает более полный текст с помощью авторской подсказки в эпиграфе. Даже при наличии подсказки читателю приходится еще поработать, осознать эффект сокращения, почувствовать образность, включиться в культурно-историческую перспективу. Поле действия цитаты, вынесенной в заглавие, распространяется на все произведение.

Обратимся к примеру. В повести Стейнбека содержится аллюзия на стихотворение Бернса «К полевой мыши». В приведенной выше цитате беспомощность не только мышей, но и людей подчеркнута многими средствами. Два слова — люди и мыши — соединены сочинительным союзом, объединяющим компоненты семантически. В оригинале они также связаны аллитерацией, создающей эффект параномасии. Метафорическое цитатное заглавие повести, тесно связанное с ее идеей и сюжетом, усиливает остроту сопереживания.

Фрагментарность цитаты не снижает ее информативности. Контраст и общность между человеком и мышью даже подчеркиваются; их нельзя не заметить.

Цитата может быть слегка переделана формально при семантическом приспособлении к ситуации. В «Case о Форсайтах» Динни, за которой одновременно ухаживают два поклонника, иронически цитирует балладу Теннисона об атаке кавалерийской бригады. В цитате изменены только местоимения: «Cannon to right of me, cannon to left of me»<sup>15</sup>.

Персонажи Хаксли обнаруживают несостоятельность своих претензий на образованность. Они отчаянно перевирают шекспировские слова. Персонажи Джойса, напротив, щеголяя своей образованностью, нарочито искажают латинские цитаты — то передразнивая невежд, то иронизируя над церковниками. Для автора «Улисса» это очень важно, поскольку главными его темами являются Ирландия и католическая церковь.

Цитата может семантически трансформироваться и создавать каламбур, т. е. игру слов, основанную на сходстве звучания слов или словосочетаний, разных по значению. С каламбуром сходно переосмысление устоявшихся фразеологизмов и лозунгов. Например, «Ученье — свет, неученых — тьма» (Э. Кроткий<sup>16</sup>) или знаменитое преобразование Оруэллом лозунга о братстве, свободе и равенстве: «Все животные равны, но некоторые более равны, чем другие». К этому же ряду можно отнести и парадокс Уайльда: «A man cannot be too careful in the choice of his enemies»<sup>17</sup>.

Подобные примеры можно рассматривать и как обманутое ожидание. Такое обманутое ожидание — тип выдвижения, основанный на появлении элементов некой предсказуемости на фоне усиления предсказуемости в предшествующем контексте:

Early to bed and early to rise, and you will meet very few important people<sup>18</sup>.

#### 10. Жанровые различия

Интертекст может отличаться от включающего текста по жанру. Выше уже приводился пример из романа Джойса Кэри «Из первых рук» с многочисленными включениями стихов Уильяма Блейка, причем романист понуждает читателя догадаться о том, что стихи принадлежат Блейку, довольно сложным путем. В разделе «Текстовые включения» упоминался также роман Фаулза «Личинка»,

примечательный большим разнообразием жанровых включений. Авторский текст занимает здесь только первые 58 и последние несколько страниц романа.

Интекстами разнообразных жанров насыщены произведения Джойса. В сборнике «Дублинцы» в рассказе «Сестры» это — траурное объявление о смерти священника — отца Флинна, паралич которого воспринимается как символ паралича Ирландской церкви. В рассказе «Прискорбный случай» это — случайно попавшаяся на глаза персонажу газетная заметка о самоубийстве. Виновный в данной смерти мистер Даффи (человек одаренный, но глубоко эгоистичный) оставил любившую его женщину ради сохранения своего душевного покоя. Газетная заметка подчеркивает трагизм гибели женщины и побуждает читателя самостоятельно «диагностировать» душевное состояние и состоявшееся или несостоявшееся раскаяние героя. На патологичность ситуации (опять мотив «духовного паралича») намекает возможность восприятия заглавного слова «случай» в качестве медицинского термина, т. е. клинический случай.

Комментаторы видят скрытую интертекстуальность и в названии рассказа «Облачко». Этот образ они соотносят с Библией. В Третьей книге Царств упоминается небольшое облако. Илия посылает дождь, чтобы спасти народ от засухи. Образ засухи можно понять как выжженную пустыню человеческой души. Этот образ перекликается с образом паралича, характеризующего духовное состояние ирландцев, и подчеркивает высушивающую героя пошлость.

В рассказе «Земля» молодая прачка Мария исполняет в гостях арию из модной оперетки. Слова этой арии — «Мне снилось, что в чертогах я живу» — резко контрастируют с ее грустной и жалкой долей.

Жанровое разнообразие включений в текст «Улисса» столь велико, что не поддается исчерпывающему описанию.

### 11. Синкретическая интертекстуальность

Текст в тексте может отражать разные сферы искусства, словесно передавать содержание и форму произведений живописи, музыки, архитектуры и т. д.

В романе Эдварда Форстера «Хауардс Энд» / «Howards End» героиня и ее семья слушают Пятую симфонию Бетховена. Во внутреннем монологе Эллен подробно и образно рассказывается о героях, кораблекрушениях, слонах и карликах, которые возникают в ее воображении под воздействием дивной музыки. Эти впечатления героини прерываются наблюдениями над тем, как воспринимают Пятую симфонию ее спутники. Словесное описание музыкального переживания, созданное Форстером, считается одним из самых знаменитых в английской литературе.

Другой классический пример словесного описания музыки находим в романе Джона Голсуорси «Белая обезьяна» / «The White Monkey». Супруги Флер и Майкл посещают концерт новой музыки не ради удовольствия, а поскольку знакомы с композитором Солтисом — тем самым, кто «великодушно освобождал английскую музыку от мелодии и ритма» и «щедро наделял ее литературными и математическими достоинствами». Привычной реакцией после таких концертов в кругу Форсайтов становится фраза: «Очень занятно». Но Майкл определяет тягучие аккорды, которыми начинается «Пьемонтская фантазмагория», более точно: «Вот это да!.. Мебель двигают, штуки три разом,

по паркетному полу!» Вся глава под названием «Музыка» представляет собой сатирическое изображение мнений «знатоков» с вполне современным вкусом. Их мнения перемежаются с замечаниями всепонимающего Майкла: «Господи, что же это?» и «Ах, Бетховен! Бедный старик Бетховен! — так устарел — даже приятно его послушать!».

Синкретизм в вышеприведенных примерах ограничен тем, что вербализуется не столько само музыкальное произведение, принадлежащее к невербальной семиотической системе, сколько реакция персонажей. Как бы то ни было, связь произведений различных семиотических систем здесь очевидна и заслуживает нашего внимания.

Диалогизм, как его разрабатывает М. М. Бахтин, создает общую поэтику культуры — прошлого и настоящего — во всех ее проявлениях. Эта концепция находит свое развитие и продолжение в понятии семиосферы, разработанном Ю. М. Лотманом. Семиосфера по Лотману — это семантический универсум или семантическое пространство, включающее не только общественное, но и индивидуальное сознание, а также все созданные человечеством культурные ценности — тексты в широком смысле слова, т. е. не только вербальные.

Понятие семиосферы очень близко к предложенному Д. С. Лихачевым понятию гомосферы. Гомосфера — понятие более широкое, охватывающее всю человеческую культуру: не только тексты, но и манеру поведения, конвенциональные жесты, обряды, обычаи и т. д.

Для иллюстрации разных семиотических систем, культуры разных эпох и народов обратимся к тому же роману Форстера. Описание типично английской весенней природы на ферме, куда попадает героиня по пути в поместье Хауардс Энд, заканчивается аллюзией на картину Боттичелли «Весна». Имя художника и его произведение не названы, но говорится, что пришла весна: она не в классических одеждах, однако прекраснее всех других весен, прекраснее даже той, что проходит через мирты Тосканы, которой предшествуют грации и за которой вслед летят зефиры.

Идея связи, соединения играет в романе большую роль. У романа к тому же необычный эпиграф — «Only connect...» — это не чужой голос, а мысль героини, многократно повторяющаяся на страницах романа<sup>19</sup>. Так у Форстера ниточка тянется из Англии начала XX в. в Италию эпохи Возрождения.

В «Белой обезьяне» Голсуорси на картине, подаренной Сомсом его дочери Флер, изображена большая белая обезьяна с беспокойными карими глазами, как будто утратившая всякий интерес к апельсину, который она сжимает в лапе. Эта картина принадлежит кисти китайского художника и является своего рода символическим образом, воплощающим характер героини. Идею образа формулирует Майкл: «Она не успокоится, пока не получит своего, — сказал, наконец, Майкл. — Но вот беда — она сама не знает, чего хочет».

## 12. *Многоязычие*

Бахтин считает, что современное литературное сознание живет в многоязычном мире. В обобщенном виде это можно трактовать как идею «всеобщего текста» в «большом времени», а в более элементарном и конкретном представлении — как кодовую интертекстуальность в виде включения слов

и фраз на других языках, что для английского романа намного характернее, чем для русского.

Функции таких включений менее разнообразны, чем функции кодовых интертекстуальных включений, подвидом которых их можно считать. Чаще всего они выполняют характерологическую функцию, создают эффект локального колорита или акцентируют внимание на языковом барьере. Например, в романе Сомерсета Моэма «Острие бритвы» / «The Razor's Edge» действие в основном происходит во Франции, и в диалоге время от времени появляются французские фразы — по преимуществу разговорные идиомы. Писатель их не переводит. Максимум подобных включений содержится опять-таки в произведениях Джойса, особенно в «Улиссе».

В заключение рассмотрим методику чтения текста на основе вышеизложенных признаков интертекстуальности.

Наличие включения — будь то текстовая или языковая вставка — обнаруживается как нарушение внутренней нормы и связности текста. Если читатель не замечает этого сам, ему помогает авторская подсказка или комментарий. Если же читатель не только замечает включение, но и может припомнить его источник, то усиливается удовольствие от активного чтения. Наличие и характер авторских комментариев отражают авторскую стратегию и заслуживают специального внимания читателя — это важная часть диалога между автором и читателем.

Для полноты интерпретации читателю необходимо обратить внимание на:

- место включения, определяющего его функцию;
- особую форму включения (письмо, дневник и т. д.);
- жанровую специфику включения.

Если включение связано с внешним источником, важно установить его отношение к контексту, а также выявить семантические и иные изменения, произошедшие при переносе цитаты в новый текст.

Заключительным этапом является интерпретация функции включения (или его смысла), которая может быть эйдологической, характерологической, композиционной, оценочной.

Подводя итоги, заметим, что читатель романа не просто впитывает в себя готовое содержание, он создает новые области опыта на основе накопленных знаний по литературе, лингвистике, истории, поэтике, а также на основе собственной интуиции. Процесс чтения и интерпретации сочетает репродуктивную и продуктивную деятельность, а это требует специальной подготовки.

Студент должен не только овладеть необходимыми знаниями, но и научиться пользоваться словарями, комментариями и различными справочными пособиями. Филологическая подготовка — основа художественной апперцепции, обусловленной прошлым опытом и открытостью интеллектуальной и эмоциональной сферы личности.

Специфически герменевтической является формирование привычки к самонаблюдению (рефлексии) в процессе понимания. Герменевтическая и профессионально педагогическая задача — освоение навыков интерпретации и вербализации понятного, с тем чтобы передать свой интеллектуальный и эмоциональный опыт другим.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Термин «эйдология» Н. С. Гумилев употребляет в статье «Анатомия стихотворения» (1921), имея при этом в виду один из четырех разделов теории поэзии наряду с фонетикой, стилистикой и композицией.

<sup>2</sup> *Dolce far niente* в пер. с *ит.* — «сладкое ничегонеделание»; *Esprit de corps* в пер. с *фр.* — «дух коллективизма», «корпоративный дух».

<sup>3</sup> Имя «Элджи» — разговорное сокращение от Algernon (Algernon Charles Swinburne / Алджернон Чарлз Суинберн), типичное для английской речи.

<sup>4</sup> Строки из стихотворения Алджернона Чарлза Суинберна «The Triumph of Time» в переводе на русский язык звучат так:

Я вернусь к великой сладостной матери.

Матери и возлюбленной людей — морю.

<sup>5</sup> У Бахтина понятие многоязычия (или гетероглоссии) охватывает не только наличие в тексте разных языков, но прежде всего — разнообразие речевых стилей, социальных голосов, идеологических точек зрения, сосуществующих и взаимодействующих внутри одного художественного произведения.

<sup>6</sup> Слово «адюльтер» (от *лат. adulterium*) — это заимствованный термин, обозначающий супружескую измену.

<sup>7</sup> Название оригинала — «The Horse's Mouth» — английская идиома, означающая «из первых уст» или «из первых рук», то есть из самого достоверного источника.

<sup>8</sup> Строки «Fools rush in where angels fear to tread» («Глупцы стремятся туда, куда ангелы боятся ступить»), принадлежащие Поупу, находятся в его поэме «An Essay on Criticism» / «Опыт о критике» (1711).

<sup>9</sup> Цитата, которую Джон Фаулз использует в финале романа, взята из анонимной древнеримской латинской поэмы «Pervigilium Veneris» — «Всенощная Венеры» (или «Ночное празднество Венеры», «Ночное бдение Венеры»), созданной предположительно в III–IV веках н. э., где данные строки многократно повторяются:

cras amet qui numquam amavit

quique amavit eras amet.

В переводе Ю. Шульца:

Пусть полюбит нелюбивший; кто любил, пусть любит вновь!

<sup>10</sup> В оригинале эти строки звучат следующим образом:

'Let there be light! said God, and there was light!'

'Let there be blood!' says man, and there's a sea!

<sup>11</sup> Слово «центон» происходит от *лат. «cento»* — «одеяло из лоскутков» или «лоскут, составленный из обрезков», восходит к практике составления текстов-мозаик еще в античности.

<sup>12</sup> Мórшен и Моршén (настоящая фамилия Марченко) Николай Николаевич (1917–2001) — поэт, переводчик; родился в Херсонской губернии, в 1944 году оказался в Германии, с 1950 года и до самой смерти проживал в Монтерее, Калифорнии (США). Печататься начал в 1948 году. Выпустил 5 авторских сборников: «Тюлень» (1959), «Двое-точие» (1967), «Эхо и зеркало» (1979), «Собрание стихов» (1996) и «Пуще неволи» (2000).

<sup>13</sup> Речь идет о стихотворении Роберта Бёрнса «К мыши» / «To a Mouse» (1785); строка «The best-laid schemes o' Mice an' Men / Gang aft agley...» в переводе звучит так: «Лучшие планы мышей и людей / Часто идут кривь и вкось...»

<sup>14</sup> Роман Сомерсета Моэма в оригинале имеет второе заглавие: «Cakes and Ale, or The Skeleton in the Cupboard» (1939), в переводе А. Иорданского — «Пирог и пиво, или

Скелет в шкафу». Название романа Моэма восходит к реплике сэра Тоби из комедии Шекспира «Двенадцатая ночь» («Dost thou think, because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale?»), которая в переводе А. Кронеберга звучит так: «Или ты думаешь, потому что ты добродетелен, так не бывать на свете ни пирогам, ни пиву?» Стоит заметить, что эль (ale) — традиционный английский напиток, один из видов пива.

<sup>15</sup> Героиня «Саги о Форсайтах» Голсуорси обыгрывает знаменитую строку из баллады Альфреда Теннисона «The Charge of the Light Brigade» / «Атака легкой бригады» (1854), которая в оригинальном тексте такова:

Cannon to right of them,  
Cannon to left of them,  
Cannon in front of them...

<sup>16</sup> Эмиль Кроткий — литературный псевдоним советского писателя, поэта и сатирика Эммануила Яковлевича Германа (1892–1963).

<sup>17</sup> Парадокс Оскара Уайльда «A man cannot be too careful in the choice of his enemies» («Человек не может быть слишком осторожен в выборе своих врагов») впервые прозвучал в его романе «The Picture of Dorian Gray» / «Портрет Дориана Грея» (1890).

<sup>18</sup> Привычная поговорка «Early to bed and early to rise...» неожиданно иронически завершается: «...and you will meet very few important people» (в переводе может отличаться, самый нейтральный вариант: «Кто рано ложится и рано встает, тот редко встречает значительных людей»). Эффект возникает именно из-за контраста между ожидаемым традиционным завершением и неожиданной трансформацией. Первоначальный вариант поговорки-высказывания «Early to bed and early to rise makes a man healthy, wealthy, and wise» / «Кто рано ложится и рано встает, здоровье, богатство и ум наживет» связывают с именем Бенджамина Франклина.

<sup>19</sup> Полная формулировка этой мысли представлена в тексте романа следующим образом: «Only connect! That was the whole of her sermon. Only connect the prose and the passion, and both will be exalted, and human love will be seen at its height», что может быть переведено так: «Просто соедини! Вот и вся ее проповедь. Просто соедини прозу и страсть — и обе будут возвышены, а человеческая любовь проявится во всей своей полноте».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. М.: Просвещение, 1990.
2. Арнольд И. В., Дьяконова Н. Я. Авторский комментарий в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» // Известия Академии наук СССР. Сер. Лит. и яз., 1985. Т. 44. № 5. С. 393–405.
3. Дань живым — Игорь Чиннов, Валерий Перелешин, Николай Моршен. Стихи / подгот. текста и предисл. Е. Витковского // Новый мир. 1989. № 9. С. 57–67.
4. Храмченков А. Г. Роль эпиграфа в интерпретации художественного произведения: метод. пособие. Минск: Изд-во МГПИ им. А. М. Горького, 1983.
5. Чамеев А. А. Литературные аллюзии и реминисценции в романе Уильяма Голдинга «Зримая тьма». Л.: Изд-во РГПИ им. А. И. Герцена, 1990.
6. Maltsev V. A. An Introduction to Linguistic Poetics: Study Guide. Minsk: Vysshaya shkola, 1980.

## REFERENCES

1. Arnold, I. V. (1990) *Stylistics of Modern English*. Moscow, Prosveshchenie. (In Russian).
2. Arnold, I. V., & Dyakonova, N. Ya. (1985) Authorial commentary in John Fowles's 'The French Lieutenant's Woman'. *Bulletin of the USSR Academy of Sciences: Studies in Literature and Language*, vol. 44, no. 5, pp. 393–405. (In Russian).
3. Vitkovsky, E. (Ed.). (1989) Tribute to the living — Igor Chinnov, Valeriy Pereleshin, Nikolay Morshen. Poems. *Novy Mir*, no. 9, pp. 57–67. (In Russian).
4. Khramchenkov, A. G. (1983) *The Role of the Epigraph in Literary Interpretation: A Methodological Guide*. Minsk, MSPi named after A. M. Gorky. (In Russian).
5. Chameev, A. A. (1990) *Literary Allusions and Reminiscences in William Golding's 'Darkness Visible'*. Leningrad, RGPI named after A. I. Gertsena. (In Russian).
6. Maltsev, V. A. (1975) *Introduction to Linguistic Poetics: Study Guide*. Minsk, Vysshaya shkola.

*Поступила в редакцию 25.06.2025*

*Принята к публикации 25.10.2025*

*Received 25.06.2025*

*Accepted 25.10.2025*

УДК 655(470)

*А. А. Синицын\**

## КНИЖНАЯ ГАЛАТИКА НАШЕЙ АКАДЕМИИ: К 60-ЛЕТИЮ АЛЕКСАНДРА ГАЛАТА



Рис. 1. Александр Анатольевич Галат

29 августа свое 60-летие отметил директор издательства Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского Александр Анатольевич Галат. Через руки Александра Анатольевича проходят все рукописи издательства РХГА, которые превращаются в книги, от него зависит своевременный выпуск сборников и журналов Академии Достоевского, в том числе и нашего филологического «Вестника РХГА». Этим поздравительным эссе выражается признательность юбиляру от имени всех близких ему людей — пишущих и читающих.

---

\* Синицын Александр Александрович — кандидат исторических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; aa.sinizin@mail.ru

Alexander A. Sinitsyn — PhD in History, Associate Professor, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; aa.sinizin@mail.ru

Александр Анатольевич Галат родился в Ленинграде в 1965 г. в семье врача. Среднюю школу он окончил в 1982 г., а с 1983 по 1989 г. учился в Ленинградском политехническом институте (ныне — Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого). Окончив Политех, А. А. Галат два года работал инженером в одном из ленинградских «оборонных» НИИ, но затем совершил кульбит, радикально изменивший его жизнь.

Это произошло во второй половине 1991-го — года, ставшего поворотным и в судьбе нашей страны, и в судьбе нашего юбиляра. Оставив инженерную профессию, А. А. Галат избрал издательскую сферу деятельности. Несколько лет он был специалистом по связям с типографиями и организации производства в одном частном издательстве медицинско-«эзотерической» направленности. С 1996 г. А. А. Галат начал работать в новой на тот момент издательской фирме «Азбука», которая довольно быстро стала набирать темпы роста и во второй половине 1990-х гг. оказалось весьма продуктивной. В Санкт-Петербурге «Азбука» была, пожалуй, одним из наиболее известных издательств массовых книг научно-популярного гуманитарного характера. Здесь Александр Анатольевич значительно развил свои навыки издательского дела, обзавелся новыми знакомствами. Именно здесь он впервые встретился с профессором философии Р. В. Светловым, который тогда фактически создал в «Азбуке» мини-редакцию литературы нон-фикшн — научно-популярного гуманитарного характера «Азбука-классика». В дальнейшем пути Галата и Светлова будут не раз пересекаться, причем, не только в плане научного книгоиздания. Так, с сотрудничества с «Азбукой» для Александра Анатольевича началась карьера инженера книжных дел. И вот уже тридцать лет он плодотворно трудится на этой ниве.

В 2000-е годы А. А. Галат недолгое время был заведующим редакцией фантастики в некогда знаменитом издательстве «Северо-Запад», затем несколько лет проработал в издательстве Санкт-Петербургского государственного университета, куда его пригласил Р. В. Светлов, возглавлявший тогда издательство СПбГУ. Александр Анатольевич готовил книги для известных университетских серий «Профессорская библиотека», «ἀκρίη» и других. А потом случился очередной виток: в петербургском издательстве «Амфора» Р. В. Светлов возглавил редакцию нон-фикшн и привлек к сотрудничеству А. А. Галата. Помимо различных изданий, здесь они готовили книги серии «Александровская библиотека», которая в 2000-е годы приобрела известность среди образованной российской читательской аудитории. В этой серии вышло более сорока значительных книг по философии, религии, мифологии, истории, политике; среди них — работы по китайской, иудейской, христианской культуре и мысли. В нескольких изданиях этой серии А. А. Галат выступил также в качестве автора и составителя («Книга друидов», «Книга Будды», «Книга загробных видений» и др.). Тогда же у «Амфоры» было несколько совместных издательских проектов с РХГА. Однако спустя несколько лет сотрудничество юбиляра с «Амфорой» закончилось, и начался новый этап в его карьере книжных дел мастера.

С 2009 года А. А. Галат начал работать в издательстве РХГА, поначалу внештатно, на отдельных книжных проектах. Первым из них здесь стала антология «Даниил Андреев: pro et contra» в серии «Русский путь». Эта книжная серия, которую Академия Достоевского ведет уже более тридцати лет, приоб-

рела широкую известность; ныне в ее рамках выпущено свыше двухсот объемных томов. «Дебютный» Даниил Андреев и другие книги, подготовленные юбиляром для академии, сразу показали его высокий профессиональный уровень. В 2010 г. Александр Анатольевич был принят в качестве заместителя директора издательства РХГА, которое тогда возглавлял Р. В. Светлов. И вот уже полтора десятилетия А. А. Галат служит нашей академии. За годы работы в издательстве РХГА при его участии выпущено свыше тысячи книг («В целом где-то уже под тысячу триста, наверное», — скромно говорит юбиляр, отвечая на мой вопрос о количестве подготовленных им в РХГА изданий). А это уже весомый показатель продуктивности и — что не менее важно — ответственности, серьезности и добросовестности.

В июле 2018 г., когда Р. В. Светлов оставлял должность директора издательства РХГА, он по договоренности с ректором академии Д. К. Богатырёвым передал полномочия своему заместителю и другу — А. А. Галату. И это был не только поступок дружеского доверия, но и во всех смыслах правильный ход. С тех пор уже больше семи лет Александр Анатольевич работает в должности директора издательства, расширяя книжную Галатику Академии Достоевского.



Рис. 2. Во дворе академии Достоевского, у окна издательства РХГА. Справа налево: В. Никоноров, В. Рохмистров, В. Смолянинов, А. Галат, А. Ермичёв, С. Никоненко, И. Докучаев, А. Синицын, А. Панасенко. 1 сентября 2023 г. С.-Петербург

Добросовестный труженик, что называется, «пахарь», А. А. Галат не только руководит процессом книгоиздания, но и сам отбирает материалы, сканирует тексты, вычитывает рукописи, редактирует, работает с заказчиками, встречает тиражи изданий из издательства, разгружает пачки с книгами, выдает книги и журналы со склада (в соседнем помещении), отвечает на звонки, занимается рекламой, участвует в презентациях новых изданий... Директора издательства всегда можно застать в академии за каким-то рабочим занятием. Многие преподаватели РХГА благодарны Александру Анатольевичу за его содействие, отзывчивость, внимательность к авторским или коллективным изданиям, кафедральным сборникам и журналам. Ныне на просторах русского мира

издательство РХГА — одно из самых авторитетных вузовских издательств и известная торговая марка. И это во многом благодаря стараниям его директора: ГАЛАТ является «брендом» российского научного книгоиздания и заметной фигурой нашей академии.

При всем при этом Александр Анатольевич — человек скромный, всегда сторонящийся всякой помпезности. Вот и сейчас, хорошо зная юбиляра, я подбираю благодарственные слова в его адрес и стараюсь сдерживать себя, чтобы не переусердствовать с похвалами и эпитетами (а все они — исключительно в суперлативе). Но, во-первых, я пишу поздравление от имени всех наших товарищей, а во-вторых, пишу, потому что убежден — это важно для истории книжного дела в России и для истории нашего вуза. Ведь Галат уже давно вписан в историю академии и сам является тем, кто эту историю продолжает писать.

С Александром мы знакомы десять лет — ровно столько, сколько я служу в РХГА. Так вышло, что первая моя встреча с преподавательским коллективом академии состоялась 31 августа 2015 г., в день, когда А. А. Галат собрал всех, чтобы отметить свой 50-летний юбилей. С тех пор у нас были сотни встреч, общих дел, праздников, посиделок, поездок... Александр неоднократно бывал у меня дома, вместе мы сживали в гостях у наших общих друзей. В моей домашней библиотеке хранятся десятки книг, которые в разное время были подарены другом-книгоиздателем. Мы часто говорим об истории, политике, культуре, обсуждаем книги, музыку, фильмы. Вот только никак мне не удается звать его на заседания нашего Киноклуба — слишком уж он всегда занят.

Место издательства РХГА находится в здании Академии Достоевского на Фонтанке, 15 — на первом этаже, рядом с книжным магазином «Порядок слов». Помещение издательства настолько мало, что похоже на подвальчик, поэтому иногда я называю эту комнату «андеграунд», хотя директор возмущается: какой, мол, это «андеграунд», ведь это ж не настоящий подвал, а первый этаж здания! Формально так оно и есть, но все же комната очень напоминает тесную каморку в подвале. Окно здесь одно, и рабочее место директора расположено прямо возле него. Создается впечатление, будто все помещение «сложено» из книг: книги в шкафах и на шкафах, на столах и стульях, на полу и тумбочках, книги на книгах...

А. А. Галат — первоклассный гостеприимец. Похоже, вместе с руководством издательством РХГА от его предшественника к Александру Анатольевичу перешло и это качество. Ведь для преподавателей академии и ее друзей нынешнее издательство — это не только мир книг и книготворчества, но и замечательное пространство товарищеского общения. «Намоленное место» — говорим мы, собираясь на торжества в небольшой, но уютной книжной галатовой каморке. Обычно, коллектив, устоявшийся за многие годы, что называется, «сбитый», но случается (иногда это бывает во время конференций в академии), что в РХГАшном «андеграунде» (да простит меня Александр Анатольевич за это наименование) собирается аж человек двадцать! — И как тогда все там помещаются? — Бог весть... Но это бывало десятки раз. И, собравшись, мы всегда поднимаем тост за genius loci, за нынешнего хозяина издательства и за Гала(к)тику нашей академии.

И 60-летие нашего друга мы отмечали большой честной компанией в грузинском ресторанчике на Васильевском острове. В последний день нынешнего



Рис. 3. Празднование Дня Защитника Отечества.  
Справа налево: И. Хмара, А. Галат, А. Кожурин, О. Ноговицин, Р. Светлов,  
В. Мурский, А. Синицын, П. Берснев.  
Издательство РХГА. 23 февраля 2024 г. С.-Петербург

лета А. А. Галат собрал близких ему людей — историков, философов, издателей, писателей. Было много-много тостов во здравие хозяина вечера, которые тревожили скромность юбиляра. К прозвучавшим тогда поздравлениям добавлю: дорогой Александр Анатольевич, возраст вроде бы наступил почтенный, пенсионный. Но пенсионный — лишь по старым меркам; силы есть, опыт велик, а горы работы не убавляются. Так что от имени друзей, коллег, всех сотрудников РХГА желаю крепкого здоровья, горения, служения и творческого вдохновения и его неперменной реализации! А это значит — новых проектов, новых интересных книг, которые будут радовать и тебя самого, и нас, читателей, писателей и просто твоих друзей.

К поздравлению присоединяются:

• Администрация и профессорско-преподавательский состав Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского

- Редколлегия «Вестника РХГА»
- Редколлегия и участники серии «Русский путь: pro et contra»
- Редколлегия «Русской философии»
- Редколлегия «Вестника РХГА. Филологические науки»
- Редколлегия «Acta eruditorum»
- Все Авторы книг, изданных РХГА

*Е. Б. Лурье\**

**ПАСТЕРНАКИ: РОДИТЕЛИ И ДЕТИ**  
**(выставочный проект**  
**в Доме-музее Б. Л. Пастернака в Переделкине)**

В 2025 году исполнилось 135 лет со дня рождения Бориса Леонидовича Пастернака и 65 лет со дня его ухода; 125 лет со дня рождения его сестры Жозефины Пастернак; 80 лет со дня смерти отца, Леонида Осиповича. Мы решили прожить этот год вместе с семьей Пастернаков — в их кругу, в их судьбах, в их голосах. Четверо детей Леонида Осиповича и Розалии Исидоровны — два сына, две дочери: Борис, Александр, Жозефина, Лидия... История их семьи — это история целой эпохи.

Так возник большой выставочный проект «Пастернаки: родители и дети», включающий в себя многие жизни, смену поколений, переключку времен и живую память культуры. Он состоял из пяти частей — от «Рождения семьи» до «Рождения семей» — и охватывал путь от встречи родителей летом 1885 года до середины 1960-х годов XX века, когда дети Леонида Осиповича и Розалии Исидоровны сами стали бабушками и дедушками. Это не только хроника событий, но и живая ткань времени, где личная история семьи Пастернаков переплетается с историей культуры и судьбой страны.

Каждая из частей проекта была насыщена содержательно, эмоционально, эстетически и сосредоточена прежде всего на внутреннем мире семьи, столь ярко ощутимом и в переписке Пастернаков друг с другом, и в их воспоминаниях. Небольшие фрагменты этих текстов, выразительные семейные фотографии, карандашные наброски Леонида Осиповича, его эскизы и рисунки

---

\* Лурье Елена Борисовна — ведущий научный сотрудник отдела Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля «Дом-музей Б. Л. Пастернака»; elena.lurie@gmail.com

Elena B. Lurye — Leading Research Fellow at the Department of the State Museum of the History of Russian Literature named after V. I. Dal 'B. L. Pasternak House-Museum'; elena.lurie@gmail.com

в соединении с театрално-художественной организацией пространства создавали особую атмосферу, вызывавшую у посетителей своего рода «эффект присутствия» — ощущение родственной близости с семьей и непосредственного участия в событиях. Нам были особенно дороги эти впечатления, которыми не раз делились посетители выставки, спрашивая после экскурсии, можно ли им еще задержаться, чтобы «побыть с Пастернаками»: вчитаться в тексты, посмотреть в фотографии...



Рис. 1. Фрагмент экспозиции первой части проекта — «Рождение семьи».  
Фото И. Крутовцевой

Первая часть проекта «Рождение семьи» была посвящена родителям, их знакомству, женитьбе, созданию семьи, рождению детей.

Мать — Розалия Исидоровна Пастернак-Кауфман (1867–1939) — феноменально одаренная пианистка; в возрасте 10 лет она уже давала концерты, а в 14 лет, покорив своей игрой Антона Рубинштейна, выступила с симфоническим оркестром в Санкт-Петербургской консерватории; окончив Венскую консерваторию, стала профессором Одесского отделения Императорского Русского музыкального общества.

Отец — Леонид Осипович Пастернак (1862–1945) — блестящий рисовальщик, академик живописи, друг Л. Н. Толстого, преподаватель знаменитого Московского училища живописи, ваяния и зодчества, создатель великолепных иллюстраций к роману «Воскресение».

История семьи включала в себя и ту часть биографий родителей, которая редко звучит в экспозиции музея. Фрагмент «Автобиографии», в котором Леонид Осипович рассказывает о детстве и юности, соседствовал с его гимназической фотографией. А страницы о детстве и юности Розалии Исидоровны,

написанные О. Бахманом в «Очерке биографии» (1885), сопровождались выдержками из газетных рецензий музыкальных критиков, побывавших на концертах совсем юной пианистки. «Какое понимание, виртуозная быстрота, точность сложнейших пассажей подвластна маленьким рукам 10-летней девочки!» — писал один из музыкальных критиков [цит. по: 9, с. 18]. Эти тексты, переведенные с немецкого сотрудницей музея Серафимой Маньковской, были представлены впервые. Размещенные рядом с фотографией Розы в 10-летнем возрасте, они производили сильное впечатление.

...1885 год. Встреча двух одаренных молодых людей: она — восемнадцатилетняя, но уже знаменитая пианистка, он — молодой художник, обучающийся в Мюнхенской академии художеств. Их знакомство мгновенно переросло в серьезные отношения. Однако выбор между искусством и жизнью оказался непростым, но — сила чувства восторжествовала. Сила чувства восторжествовала: «И небу станет жарко от нашего счастья, и сами боги будут нам завидовать», — писал Леонид Осипович Розалии Исидоровне в январе 1889 [8, с. 214]. А 14 февраля в Москве состоялась их свадьба. Этот день в семье Пастернаков всегда будет праздником.

Однако выставка не ограничивалась личной историей: она охватывала и те события творческой жизни Леонида Осиповича, которые поставили его в один ряд с лучшими художниками России конца XIX века. Первая крупная картина — «Письмо из дома» (1889) — была сразу куплена П. М. Третьяковым. А в 1900 году Люксембургский музей приобрел картину Леонида Осиповича «Студенты»: «Факт знаменательный, — писали по этому поводу в «Одесских новостях». — Парижский Люксембург — один из первых музеев в мире. Картин, принадлежащих иностранцам, в Люксембурге всего несколько. Русских картин ни одной. «Студенты» Пастернака будет первая русская картина в знаменитом музее...» [цит. по: 7, с. 96]

Леонид Осипович принимал участие в многочисленных выставках в Петербурге и Москве. Он был художественным редактором и иллюстратором «Сочинений» М. Ю. Лермонтова (1891) — издания, к которому были привлечены известнейшие художники того времени. Имена Поленова, Сурикова, Репина не единожды встречаются в его переписке. Дружба с семьями Серовых и Толстых продолжалась долгие годы.

И будет расти семья, будут рождаться дети, будет расширяться дружеский и творческий круг семьи Пастернаков...

Вторая часть проекта — «Детство. Отрочество. Юность» — охватывала период с 1905 по 1917 год. Московские зимы, гимназические будни, летние месяцы на подмосковных дачах оживали в воспоминаниях и образах. Уклад семьи был запечатлен на многочисленных рисунках Леонида Осиповича, которые, наряду с фотографиями из семейного архива, листочками с цветными детскими каракулями, гимназическими похвальными грамотами и каллиграфически четкими конспектами, позволяли увидеть взросление детей и круг семейных занятий.

Выставка переносила нас не только в эпоху взросления Бориса (р. 1890), Александра (р. 1893), Жозефины (р. 1900) и Лидии (р. 1902), но и воспроизводила название знаменитой трилогии Л. Н. Толстого — «Детство», «Отрочество»,

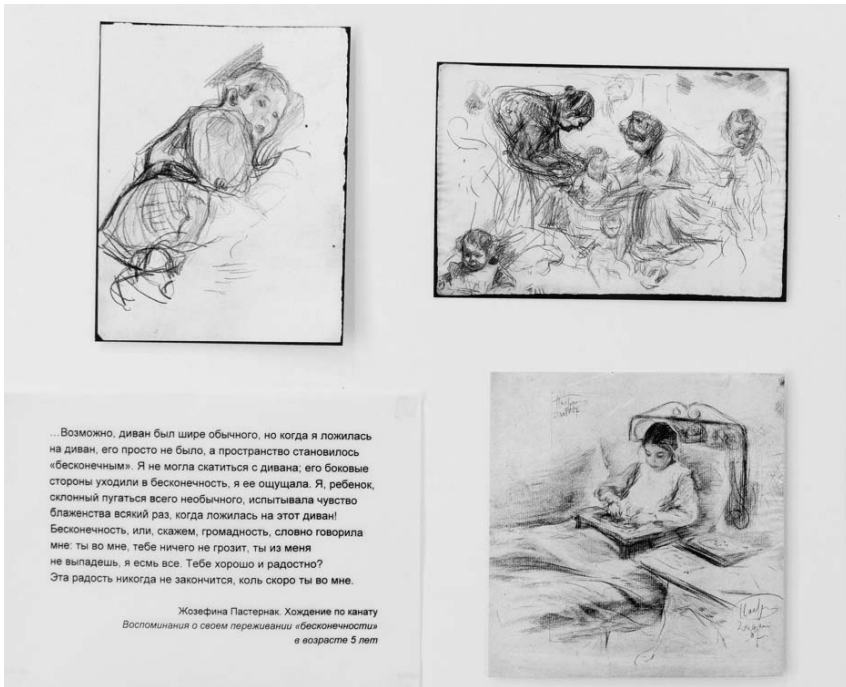


Рис. 2. Рисунки Леонида Осиповича Пастернака:  
Лида, 1906 г.; Купание, 1902 г.; Жоня, 23 октября 1907 г.  
Фрагмент экспозиции второй части проекта «Детство. Отрочество. Юность»  
Фото И. Крутовцевой

«Юность». И это неслучайно. Незримое присутствие Л. Толстого в жизни семьи было во многом определяющим: «Его духом, — позднее напишет Б. Пастернак, — проникнут был весь наш дом» [2, с. 298]. Книга Толстого словно сопровождала жизнь детей Пастернаков, и, таким образом, она стала своего рода ключом ко всей этой части экспозиции. Материалы располагались между двумя дарственными надписями. Первая — сделанная в 1905 году графиней С. А. Толстой на повести «Детство» и адресованная пятилетней Жоне, а последняя — оставленная Борисом Пастернаком в 1919 году на подаренной десятилетнему Володе Карпову трилогии Толстого.

Атмосфера книги Толстого и уклад семьи Пастернаков были созвучны друг другу. И в глубине этого созвучия совершался внутренний рост детей — от самых первых их впечатлений до юношеских размышлений о самих себе, совпавших прежде всего для Бориса и Александра с первыми всполохами грозных исторических событий, непосредственно коснувшихся всей семьи.

В последние дни декабря 1905 года Пастернаки уезжают из охваченной вооруженным восстанием Москвы, поскольку квартира их в здании Училища живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой находилась фактически в эпицентре



Рис. 3. Леонид Осипович с детьми: Борисом, Александром, Лидией и Жозефиной, 1907 г.  
Вторая часть проекта «Детство. Отрочество. Юность»

уличных боев. Семья вернется в Москву осенью 1906 года. И возобновится домашний ход времени: музыка, чтение, подготовка к экзаменам, праздники.

Спустя пять лет семья переедет на Волхонку, в новую казенную квартиру, которая полагалась Леониду Осиповичу как преподавателю училища. В этой квартире 14 февраля 1914 года будет праздноваться серебряная свадьба родителей, которая позднее с такими теплыми чувствами будет описана Жозефиной:

...гостиная и другие наши комнаты стали переполняться гиацинтами и мимозами, гвоздиками и ландышами, лилиями, розами — все больше поздравлений, телеграмм <...> И как отец («не люблю я празднеств этих») поглядывал на маму, боялся за ее сердце, за переутомление. И помню: Боря накупил и разбросал по сиявшему сервировкой и закусками обеденному столу пучки первых в этом году фиалок. Раздавались тосты, речи, веселые голоса, искрилось шампанское... Впоследствии отец запечатлел утро того дня на большом холсте [6, с. 325–326].

Да, летом того же года Леонид Осипович начнет столь любимую им картину «Поздравление».

Порой кажется, что это знаменательное и счастливое для всей семьи событие, станет последней общей радостью, собравшей всех членов семьи в одном месте. Через несколько месяцев начнется Первая мировая война, и жизнь уже никогда не будет прежней...



Рис. 4. Фрагмент экспозиции второй части проекта — «Детство. Отрочество. Юность». Стол в гостиной и зимняя Москва. Фото И. Крутовцевой

Третья часть выставки — «Между Москвой и Берлином» — вобрала в себя следующие двадцать лет жизни семьи Пастернаков: с февраля 1917-го по август 1939-го. События мирового масштаба, совершавшиеся в эти десятилетия, кардинально меняли жизнь каждого из членов семьи. После трех тяжелейших лет Гражданской войны, когда, казалось, жизнь застыла, старшая из сестер, Жозефина, первой вырывается из рутинных будней. Летом 1921 года она уезжает в Берлин, чтобы поступать в университет. Через несколько месяцев вслед за ней уедут родители и Лидия. Все они окажутся в разоренной войной Германии. Позднее, побывав в Германии начала 1920-х годов, Б. Пастернак напишет в «Охранной грамоте»:

Я видел Германию до войны и вот увидел после нее. То, что произошло на свете, явилось мне в самом страшном ракурсе. <...> Германия голодала и холодала, ничем не обманываясь, никого не обманывая, с протянутой временам, как за подающим, рукой (жест для нее несвойственный) и вся поголовно на костылях [3, с. 195–196].

Он увидел Германию такой, когда осенью 1922 года приехал к родителям и сестрам повидаться и познакомить их с молодой женой, художницей Евгенией Владимировной Лурье (в замужестве Пастернак). В конце лета 1924 года к родным придет и Александр, а затем и его будущая жена Ирина Николаевна Вильям-Вильмонт. Для Бориса и Александра встреча с родителями станет единственной, но кто же об этом тогда мог знать?!



Рис. 5. Семейство Пастернаков на террасе: Леонид Осипович, Розалия Исидоровна, Жозефина, Лидия, бабушка Берта Кауфман и Александр. Молоди, 1916 г. Вторая часть проекта — «Детство. Отрочество. Юность»

В том же 1925 году выйдет поэма Пастернака «1905 год»:

Мне четырнадцать лет.  
Вхутемас  
Еще — школа ваянья.  
В том крыле, где рабфак,  
Наверху,  
Мастерская отца.  
В расстояньи версты,  
Где столетняя пыль на Диане  
И холсты,  
Наша дверь.  
Пол из плит  
И на плитах грязца [4, с. 267].

«Твои стихи прекрасны, особенно трогательны «Мне четырнадцать лет», где столько — только думаю, нам — семье — кровно дорогого пережитого», — откликнется Леонид Осипович большим письмом Борису. В нем будут и глубокое понимание, и боль за сына: «Плачет иногда душа моя, читая между строк твои чувства и настроения, и быт и твой и окружающих!» [7, с. 639–640]

Родители и сестры окажутся свидетелями зловещих перемен в Германии 1930-х годов, которые вынудят их в конце 1938 года перебраться в Англию. А Борис и Александр станут не только свидетелями, но и невольными участниками драматических перемен в России, а порой и их заложниками.



Рис. 6. Фрагмент экспозиции третьей части проекта — «Между Москвой и Берлином». Волхонка. Фото И. Крутовцевой

Живительной силой, поддерживающей обе части семьи, станут их письма друг другу. В них есть и подробности быта, и планы выстраивания жизни в новых условиях, и душевные тяготы, и надежда на встречу...

Четвертая часть проекта — «Время утрат», охватывающая 1939–1945 годы, представляет как трагические события мировой истории, так и события жизни семьи Пастернаков, словно они соединены какой-то особой таинственной связью. Смерть матери — за неделю до начала Второй мировой войны. Смерть отца через три недели после Победы...

В долгие горестные дни прощания с Розалией Исидоровной младшая сестра Лидия писала Борису: «Реальность, теплота и что-то “живое”, — только в общении с Папочкой, с тобой, с Шурочкой — с несколькими бывшими друзьями мамочки» [1, с. 736]. В ноябре 1939 года Леонид Осипович, Лида и Жоня с семьями, переехали из Лондона в Оксфорд. Там, в доме на Парк-Таун 20, в семье Лиды, вышедшей в 1935 году замуж за англичанина Элиота Слейтера, пройдут последние несколько лет жизни Леонида Осиповича...

1939–1945 годы были и тяжелы, и горестны, и мрачны, но вместе с тем они наполнялись и новой силой, и новым светом.

Борис погружается в Шекспира: вслед за «Гамлетом» — уже будучи в эвакуации в Чистополе — переводит «Ромео и Джульетту», «Антония и Клеопатру».



Рис. 7. Фрагмент экспозиции четвертой части проекта — «Время утрат». Кабинет-мастерская Л. О. Пастернака в доме на Парк-Таун, 20. Фото С. Лесной

«Меня переродила война и Шекспир», — напишет он А. С. Щербакову весной 1944 года [5, с. 374]. А Леонид Осипович в своих воспоминаниях, которые он начинает писать по просьбе дочерей, как будто заново проживает события собственной жизни, неразрывно связанной с художественной жизнью России, с судьбами крупнейших художников рубежа веков: В. Серова, И. Левитана, В. Поленова... Отдельная глава в этих воспоминаниях — дружба с Л. Н. Толстым.

Он не читал нам написанное, — расскажет позднее Жозефина. — Мы были заняты маленькими детьми, и всякий раз, когда у нас появлялась возможность побыть вместе, мы просто болтали друг с другом (пер. с англ. С. Маньковской) [10].

А работа продолжалась. В мире, объятom огнем войны, отец и старший сын энергией неиссякаемого творческого дара словно придавали всей семье сил, помогая выдержать до последнего дня тяжесть военных лет. Леонида Осиповича Пастернака не стало 31 мая 1945 года...

С уходом мамы и отца дети оказались словно на пороге новой зрелости, где им предстояло жить без родителей — родителей, которые были всем для каждого из них, родителей, которые составляли духовное ядро семьи



Рис. 8. Фрагмент экспозиции четвертой части проекта — «Время утрат». Походный ящик с красками Л. О. Пастернака. Реплика. Фото С. Лесной

и наделили духовной стойкостью своих детей. Дети же передали эту внутреннюю стойкость своим детям и внукам...

Пятая, заключительная часть проекта — «Рождение семей», — могла бы быть названа «Приношение даров» или «Торжество», потому что семья и сам ее образ становится источником мощного творческого движения, объединяющего разные поколения Пастернаков: детей, внуков и правнуков Розалии Исидоровны и Леонида Осиповича. Именно поэтому названия первой и пятой частей перекликаются: от «Рождения семьи» до «Рождения семей».

Книга воспоминаний Леонида Осиповича «Записи разных лет», над которой работали Жозефина, Александр и Лидия, выходит в 1975 году (М.: Сов. художник). «Воспоминания» Александра Пастернака о детстве, доме, родителях и о жизни в дореволюционной Москве появляются в 1983 году (München: Wilhelm Fink Verlag / Ferdinand Schöningh). В 2010 году выходит оксфордский перевод романа, осуществленный Николасом Пастернак-Слейтер, сыном Лидии Леонидовны (Oxford University Press), а в 2013 году — издание романа «Доктор Живаго» с иллюстрациями Л. О. Пастернака, подготовленное его внуком Евгением Борисовичем и правнуком Петром Евгеньевичем (М.: Азбуковник); книга «Леонид Пастернак. Письма к Розе — невесте и жене», составленная Еленой Владимировной Пастернак, выходит в 2017 году (М.: Азбуковник). И все это — лишь малая часть того, что было сделано за последние десятилетия.



Рис. 9. Фрагмент экспозиции пятой части проекта — «Рождение семей». Стол и своды. Фото С. Лесной

О создании этих книг, о том, как семья проживала и переживала «нобелевскую» историю Бориса Пастернака, судьбу романа «Доктор Живаго» и трагический уход его автора; о приезде Лидии Пастернак с младшей дочерью Лизой (Энн) в Переделкино летом 1960 года и воссоединении семей через 39 лет; о выставках Леонида Осиповича в России рассказывалось в заключительной части выставки. Эпиграфом к этой части, так же как и ко всему проекту, можно было бы поставить строки Леонида Осиповича, обращенные к Борису весной 1936 года:

Смешны между нами «объяснения в любви», когда мы целой жизнью так спаяны, как едва ли найдется вторая семья с такими детьми и отношениями, какими мы судьбою одарены [1, с. 675].

Для нас эти строки стали особым внутренним камертоном на всем протяжении работы над большой историей большой семьи, над выставочным проектом — «Пастернаки: родители и дети».

\* \* \*

Проект не мог бы состояться без неоценимой помощи Петра Евгеньевича Пастернака, который буквально работал вместе с нами над каждой из частей, предоставляя фотографии, материалы, документы из семейного архива; без участия Анны Федоровны Пастернак, которая передала материалы о детских и юношеских годах Александра; без помощи Бориса Евгеньевича Пастернака,

предоставившего фотографии редких работ Л. О. Пастернака; без помощи Николаса и Лизы (Энн) Слейтер, предоставивших фотографии и материалы из архива семьи Пастернак-Слейтер (Оксфорд), а также видеозапись чтения ими переводов Лидии Пастернак-Слейтер стихотворений Бориса Пастернака, сделанную по нашей просьбе. Мы благодарны и признательны семьям за поддержку и помощь.

Мы также признательны коллегам из Государственного музея Л. Н. Толстого и Государственного литературно-мемориального музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме за предоставление электронных копий материалов, хранящихся в их фондах.

Художественный образ выставки, изменявшийся от части к части, но при этом сохранявший смысловую целостность, был создан художницей Соней Ванеян, а художественное оформление — Еленой Дымич. Кураторская работа осуществлялась Еленой Лурье, куратором пятой части и научным сопровождением занималась Анна Кознова, над выставкой работали Серафима Маньковская (хронология, переводы) и Галина Лютикова (архивная поддержка).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Пастернак Б. Л.* Письма к родителям и сестрам, 1907–1960. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
2. *Пастернак Б. Л.* Люди и положения // Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т. Т. 3. М.: Слово, 2004. С. 295–346.
3. *Пастернак Б. Л.* Охранная грамота // Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т. Т. 3. М.: Слово, 2004. С. 148–238.
4. *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1912–1931. М.: Слово, 2003.
5. *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т. Т. 9: Письма 1935–1953. М.: Слово, 2005.
6. *Пастернак Ж. Л.* Хождение по канату: Мемуарная и философская проза. Стихи. М.: Три квадрата, 2010.
7. *Пастернак Л. О.* Заметки об искусстве. Переписка. М.: Азбуковник, 2013.
8. *Пастернак Л. О.* Письма к Розе — невесте и жене / сост. Е. В. Пастернак. М.: Азбуковник, 2017.
9. *Bachmann O.* Rosa Koffmann: Eine biographische Skizze nebst Auszug einziger Recensionen. Odessa, 1885.
10. *Pasternak J. L.* The Last Years of My Father [Фотокопия журнальной статьи из архива семьи Пастернаков].

#### REFERENCES

1. Pasternak, B. L. (2004) *Letters to Parents and Sisters, 1907–1960*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
2. Pasternak, B. L. (2004) People and Situations. Pasternak, B. L. *Complete Works with Supplements*: in 11 vols., vol. 3. Moscow, Slovo, pp. 295–346. (In Russian).

3. Pasternak, B. L. (2004) Safe Conduct. Pasternak, B. L. *Complete Works with Supplements*: in 11 vols., vol. 3. Moscow, Slovo, pp. 148–238. (In Russian).
4. Pasternak, B. L. (2003) *Complete Works with Supplements*: in 11 vols., vol. 1: Poems and Long Poems, 1912–1931. Moscow, Slovo. (In Russian).
5. Pasternak, B. L. (2005) *Complete Works with Supplements*: in 11 vols., vol. 9: Letters, 1935–1953. Moscow, Slovo. (In Russian).
6. Pasternak, J. L. (2010) *Walking the Tightrope: Memoir and Philosophical Prose. Poems*. Moscow, Tri kvadrata. (In Russian).
7. Pasternak, L. O. (2013) *Notes on Art. Correspondence*. Moscow, Azbukovnik. (In Russian).
8. Pasternak, L. O. (2017) *Letters to Rosa — Fiancée and Wife*. Comp. by E. V. Pasternak. Moscow, Azbukovnik. (In Russian).
9. Bachmann, O. (1885) *Rosa Koffmann: Eine biographische Skizze nebst Auszug einziger Recensionen* [Rosa Koffmann: A Biographical Sketch with Extracts from Selected Reviews]. Odessa. (In German)
10. Pasternak, J. L. (n. d.) *The Last Years of My Father* [Photocopy of journal article from the Pasternak family archive].

УДК 655.4:929

*А. В. Марков, О. А. Штайн\**

## «ЛИЧНОЕ ДЕЛО» ИГОРЯ САВКИНА И ЛЬВА КАРСАВИНА



В 2025 году издательству «Алетейя» исполнилось 33 года, а бессменному главному редактору, апологету и миссионеру дела Просветительства, Игорю Александровичу Савкину, 28 ноября 2025 года исполнилось 65 лет!

В книжной лавке на Васильевском острове, в освещенной мигающими лампами кафедральной библиотеке или в скромной квартире рядового интеллигента — вы наверняка видели книги серий «Античная» и «Византийская библиотека». Узнаваемый строгий корешок, лаконичная надпись: «Античная

---

\* Марков Александр Викторович — доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>; [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

Штайн Оксана Александровна — кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии, Уральский федеральный университет, <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>; [shtaynshtayn@gmail.com](mailto:shtaynshtayn@gmail.com)

Alexander V. Markov — DSc in Philology, Professor, Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>; [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

Oksana A. Shtayn — PhD in Philosophy, Associate Professor, Department of Social Philosophy, Ural Federal University, <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>; [shtaynshtayn@gmail.com](mailto:shtaynshtayn@gmail.com)

библиотека». Или ее чуть более манерная сестра-спутница, возникшая позже, — «Византийская библиотека». Эти книги на полке выстраиваются в колоннаду, портик, ведущий в другую эпоху. Это не просто серии, а культурный проект, витально необходимый для России: проект, изучающий прошлое, выстраивающий мосты между разными идеологиями, отстаивающий и возвращающий имена из пропасти человеческого забвения.

Издательство «Алетейя» запустило эти серии в те годы, когда страна, что называется, искала себя. Советский канон, с его селекцией текстов и обязательным нормативным комментарием, рухнул, а новый еще не возник. В эту пустоту хлынул разномастный поток информации и литературы. Можно было издать что угодно, но вопрос «что именно нужно?» повисал в воздухе. «Античная библиотека» и ее византийская преемница дали на него элегантный и мудрый ответ: нужно всё. Но не хаотично, а в системе.

В этом заключена, если так можно выразиться, экологическая миссия этих серий: они редуцируют и спасают от вымирания целые пласты текстового наследия, очищая общественное сознание от вымаранного, загрязненного излишками, среднестатистического текста. Профессору, аспиранту, студенту, читателю были предъявлены не только писания бесспорных классиков, чье место в пантеоне и так обеспечено, но и труды Пселла, и герметические трактаты, и поздневизантийские хроники. Это было спасением биоразнообразия культуры. Мы понимаем эпоху не только по ее шедеврам, но и по ее маргиналиям, пасквилям, учебникам риторики и житиям святых. Культура — это не только вершины, но и почва. Эти серии бережно сохраняют и то, и другое.

Одно из методологических открытий «Алетейи» — принцип разножанровости: внутри одной серии уживаются фундаментальная научная монография со сложным понятийно-категориальным аппаратом и доступный студенту-первокурснику популярный труд, хрестоматия античной мысли для любознательного школьного учителя и впервые переведенный на русский язык литературный памятник.

Можно выделить несколько характеристик серий. 1. Элитарность. Чистая серия академических монографий — форт, чей язык для исследователей. Она укрепляет стену между «учеными» и «народом». Социальный проект гуманитарной сферы, начинающийся с демократизации, когда учитель может в одной книге получить материал для урока, публикацию отрывков из первоисточников и их современную научную интерпретацию. Несколько книг серии — уже начальный объем настольной библиотеки для занятий по истории мысли, полезный преподавателю философии, социологии, психологии.

2. Беспочвенность. Серия, состоящая из переводов памятников без комментария, без популярных книг, даже без своеобразных интеллектуальных романов, может превратиться в коллекцию диковинок. Неподготовленный читатель просто не поймет, что ему в руки попало сокровище. Каждый новый том серии помещает текст в контекст, объясняет аллюзии, раскрывает смыслы.

3. Догматизм. Жесткое разделение жанров — «здесь наука, а здесь просвещение» — рождает сухость. Популяризаторство вырождается в упрощенчество, а наука — в перебор одних и тех же проблем. Соседство же разных форматов заставляет их вступать в диалог. Ученый вынужден думать о ясности изло-

жения, а читатель — подниматься до сложности материала. Это постоянный вызов и для того, кто пишет, и для того, кто читает.

В этих характеристиках слышны отголоски советской традиции, начиная с горьковского плана всемирной литературы, что породила «Литературные памятники» — великий проект науки-просвещения. Их объединяет пафос служения, вера в преобразующую силу знания. Но постсоветская специфика издательского служения делает проект «Алетейи» уникальным.

Советский проект стал, в конечном счете, нормативным. Он отбирал тексты, встраивая их в конструкцию исторического материализма. «Античная библиотека» — проект постмодернистский в лучшем смысле этого слова. Он предлагает палитру. Вместо одного громкого голоса диктора — здесь многоголосый хор. И этот хор тренируется в пристройках, а не в основном здании. Это библиотека без главного библиотекаря, которая доверяет читателю самому составить свою картину мира.

Отсюда и отказ от нормативных критических изданий и билингв как основы серии. Это не коллекция эталонов для специалистов. Это — мастерская, стройплощадка смыслов. Задача не в том, чтобы высечь истину в мраморе раз и навсегда, а в том, чтобы запустить процесс ее осмысления здесь и сейчас. Это живая, пульсирующая традиция, о будущем которой неизбежно задумываешься, дочитывая очередную книгу. Мы поднимаемся по лестнице, которая строится прямо сейчас, поднимаемся с усилием и оправдываем усилие строительства.

Поздравляем Игоря Александровича Савкина и Татьяну Михайловну Савкину с достойным делом совместной духовной и семейной жизни и с выходом книги Игоря Александровича «Личное дело», посвященной вековому юбилею Русского Евразийства, влиятельному идейному движению в русской эмиграции 20-х — нач. 30-х годов XX века и, конечно, Льву Платоновичу Карсавину.

Игорь Савкин разрабатывал тему Евразийства в течение ряда лет на кафедре истории русской философии философского факультета СПбГУ, в том числе в годы написания кандидатской диссертации «Лев Карсавин и Русское Евразийство». Автор собирал материал в эмигрантских фондах Петербурга, Москвы, Таллина, Риги, Вильнюса, Варшавы, Парижа, Берлина и в архивах семьи Льва Карсавина. Также Игорь Александрович участвовал в качестве научного консультанта в съемках двухсерийного документального фильма «Любовь и смерть Льва Карсавина» по сценарию — Сергея Хоружего.

От всей души благодарим за вдохновение и поздравляем Игоря Савкина с юбилеем, а издательство «Алетейя» с рубежным 33-летием!

*Поступила в редакцию 30.11.2025*

*Принята к публикации 20.12.2025*

*Received 30.11.2025*

*Accepted 20.12.2025*

*А. А. Синицын\**

**О ДЕСЯТОМ ЗАСЕДАНИИ  
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО СЕМИНАРА  
«ЛОГОС. ЭТОС. МИФ: ЛИКИ И ОТБЛИКИ КУЛЬТУР»**

Представлен отчет о работе секции «Логос. Этнос. Миф: Лики и отблички культур — X», состоявшейся в рамках международной научной конференции «Homo loquens: Язык и культура» в Русской христианской гуманитарной академии имени Ф. М. Достоевского. Заседание прошло 6 мая 2025 г. и было посвящено восьмидесятилетию Великой Победы Красной Армии и советского народа над европейским фашизмом. В первой части заседания заслушано и обсуждено 11 докладов, представленных исследователями из России (Санкт-Петербург, Пушкин, Петрозаводск) и США (Нью-Йорк). Во второй части был показан документальный фильм режиссера Григория Чухрая «Память» («Мосфильм», 1969). Завершая работу, участники семинара читали стихи советских поэтов, посвященные Великой Отечественной войне и победе советского народа.

**Ключевые слова:** история, Великая Отечественная война, Красная Армия, советский народ, Победа, мифология, детская литература, память, культура, книги, кино, наследники, трагедия и героика, «Логос. Этнос. Миф: Лики и отблички культур», Русская христианская гуманитарная академия (РХГА).

*A. A. Sinitsyn  
ON THE TENTH SESSION  
OF THE HISTORICAL AND CULTURAL SEMINAR  
'LOGOS. ETHOS. MYTH: FACES AND REFLECTIONS OF CULTURES'*

The paper reports on the work of the seminar 'Logos. Ethos. Myth: Faces and Reflections of Cultures — X' (May 6, 2025) held as part of the international conference 'Homo loquens: Language and Culture' at the Russian Christian Humanitarian Academy named after F. M. Dostoevsky. Eleven reports made by researchers from Russia (St. Petersburg, Pushkin, Petrozavodsk) and the USA (New York) were dedicated to the 80th anniversary of the Great

---

\* Синицын Александр Александрович — кандидат исторических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; aa.sinizin@mail.ru

Alexander A. Sinitsyn — PhD in History, Associate Professor, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; aa.sinizin@mail.ru

Victory of the Red Army and the Soviet people over European fascism. The participants also watched Grigory Chukhray's documentary *Memory* (Mosfilm, 1969), read poems by Soviet poets about the Great Patriotic War and the Victory of the Soviet people.

**Keywords:** history, Great Patriotic War, Red Army, Soviet people, Victory, mythology, children's literature, memory, culture, books, cinema, heirs, tragedy and heroism, 'Logos. Ethos. Myth: Faces and Reflections of Cultures', Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky (RCAH).

В третьем выпуске нашего журнала за 2025 год был опубликован обзор Десятой Всероссийской научно-практической конференции «Номо loquens: Язык и культура», которая состоялась 17 апреля 2025 г. в Русской христианской гуманитарной академии имени Ф. М. Достоевского (РХГА). Итоги юбилейного филолого-культурологического симпозиума подвела его руководитель, кандидат филологических наук, заведующая кафедрой зарубежной филологии и лингводидактики РХГА Н. С. Широглазова [9].

В рамках данного мероприятия традиционно провел свою работу историко-культурологический семинар «Логос. Этос. Миф: Лики и отблики культур», правда, он смог собраться лишь на три недели позднее — 6 мая. Это заседание тоже было юбилейным, поскольку «Логос. Этос. Миф» — ровесник конференции «Номо loquens» и проводится ежегодно, начиная с апреля 2016 года. Все наши весенние заседания в академии были интересными и продуктивными. Каждый раз на них собирались в среднем полтора десятка докладчиков из разных вузов России и зарубежья. Отчеты о работе семинара публиковались в периодических изданиях нашей академии, а также в других петербургских и московских журналах (см. [1; 2; 3; 4; 5; 6; 8]).

Поскольку десятое заседание проходило накануне празднования Дня Победы, мы посвятили его 80-летию Великой Победы Красной Армии и Советского народа над европейским фашизмом. Руководитель семинара, кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, религиоведения и педагогики РХГА имени Ф. М. Достоевского *Александр Александрович Синицын*, определил тему нынешнего собрания строкой стихотворения: «Мы помним о тех, кем счастье добыто...» Он и открыл заседание, выступив с сообщением на тему «Память о Великой войне», в котором говорил о мужестве и героизме советских воинов на фронте и тружеников в тылу. Их невероятными усилиями была завоевана Победа, позволившая сохранить мир. Память о прошлом живет благодаря усилиям грядущих поколений, в том числе и нашим усилиям. Наследникам победителей надлежит быть достойными своих великих дедов и прадедов. Но нам проще, поскольку есть на кого равняться в нынешней и всегдашней борьбе с врагами. Вступительное слово А. А. Синицын закончил чтением баллады Константина Симонова «Сын артиллериста», написанной в конце 1941 г.

Следующий доклад «Мое недетское детство» подготовила доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и журналистики Петрозаводского государственного университета О. В. Куусинена *Софья Михайловна Лойтер* (ныне на пенсии). Присланный петрозаводской коллегой текст воспоминаний прочитал А. А. Синицын. Софья Михайловна вспоминает, как 6 июля 1941 г. ей исполнилось семь лет, а на следующий день их семья, собрав пожитки в узлы, покинула родной Житомир, что на самом западе Украинской ССР (9 июля

1941-го город был оккупирован фашистами). С. М. Лойтер рассказывает, с каким трудом пробиралась с родителями на юг страны: на лошадях, на поезде, в невероятной тесноте вагона и с долгими остановками в пути, потом плыли на пароходе через Каспийское море. Более трех лет семья Лойтер провела в эвакуации в поселке Мирзачуль (ныне город Гулистан) Сырдарьинской области Узбекской ССР. Этот небольшой поселок находился в 120 километрах от Ташкента, и здесь прошли детские годы Софьи Михайловны. Семья Лойтер возвратилась в Житомир только осенью 1944 г., после того как город был окончательно освобожден от захватчиков. Софья Михайловна поныне хранит память о своем недетском детстве, совпавшем с войной, о тех суровых голодных годах, о девочке-узбечке, давшей ей кусочек хлеба с положенной на него яичницей, о центральном базаре Мирзачуля, катыке, кукиле и гузопое, о добрых Саратовых, приютивших тогда их семью в Азии.

Преподаватель кафедры философии, религиоведения и педагогики РХГА имени Ф. М. Достоевского *Ростислав Николаевич Дёмин* (г. Санкт-Петербург) прочитал доклад на тему «Детская книга в годы Великой Отечественной войны». Подготовка к этому выступлению заняла несколько минут, поскольку докладчик устроил в аудитории выставку изданий детской литературы военных лет, которые он принес с собой (см. рис. 1 и 2). На выставке было представлено более 30 «экспонатов» — книги из домашней библиотеки



Рис. 1. Десятое заседание семинара «Логос. Этнос. Миф: Лики и отблики культур».

На переднем плане за столом (слева направо): В. П. Волков, Р. Н. Дёмин, А. Я. Кожурин, М. Ю. Данилевская, А. А. Синицын. 6 мая 2025 г. РХГА имени Ф. М. Достоевского. С.-Петербург



Рис. 2. Доклад Р. Н. Дёмина об изданиях детской литературы в годы Великой Отечественной войны. Десятое заседание семинара «Логос. Этнос. Миф: Лики и отблики культур». 6 мая 2025 г. РХГА имени Ф. М. Достоевского. С.-Петербург

Р. Н. Дёмина, и некоторые из них были настоящими раритетами. Докладчик рассказал о своем уникальном собрании, о судьбе некоторых редакторов, художников и сотрудников разных издательств, выпускавших художественную и научно-популярную литературу в годы Великой Отечественной войны. Несмотря на крайне тяжелое для страны время, выпуск книг для детей и юношества не прекращался. Все четыре года войны детскую литературу готовили разные издательства, но ведущим в этой области было издательство «Детгиз». Основное внимание Р. Н. Дёмин посвятил анализу деятельности «Детгиза» и «Гослитиздата», демонстрируя экземпляры изданий произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Максима Горького, сборники стихотворений К. М. Симонова, А. Т. Твардовского, поэму Веры Инбер «Пулковский меридиан», «Фауст» Гёте, «Гамлет» Шекспира и другие книги. Докладчик сделал особый акцент на выпуске детских книг в блокадном Ленинграде. Р. Н. Дёмин указал на то, что работа издательств в годы войны имела огромное значение для духовного подъема советского народа в борьбе с европейскими захватчиками, детская и юношеская литература была важна для воспитания подрастающего поколения. Многие из участников заседания задавали вопросы о работе книжных издательств в блокадном Ленинграде, интересовались тиражами и стоимостью изданий в военные годы, брали старинные книги «с выставки» и листали их (см. рис. 3).

Доктор философских наук, профессор кафедры философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, профессор кафедры философии, богословия и религиоведения РХГА имени Ф. М. Достоевского *Светлана Борисовна Никонова* (г. Санкт-Петербург) представила доклад «Героика упадка: экзистенциальная драма в фильме “Обратной дороги нет”». Трехсерийный художественный телефильм «Обратной дороги нет», снятый Григорием Липшицем в 1970 году, представляет собой повествование экзистенциального характера, как определила докладчица. По сути, он посвящен военному подвигу, но сам характер подвига определяет необычный до крайности безысходный настрой этой картины. В ней рассказывается о партизанском отряде, сопровождающем подложный обоз с оружием для восстания военнопленных в немецком лагере. Цель обмана: дать возможность настоящему обозу достичь цели, а также выявить предателя в партизанском отряде. При этом, о подлоге знают лишь командир отряда и инициатор миссии — бежавший из концлагеря военнопленный, главный герой фильма майор Топорков (актер Николай Олялин), на фигуре которого держится весь сюжет произведения. Хотя зрители узнают о том, что обоз подложный, вместе с остальными членами отряда в критический момент, когда напряжение доходит до предела и разрешается эмоциональным взрывом, а также выявлением предателя, атмосфера фильма с самого начала демонстрирует, что что-то идет не так. По мнению С. Б. Никоновой, это гнетущая атмосфера упадка и безнадежности, формирующаяся вокруг в высшей степени собранной и сосредоточенной фигуры героя, даже внешне похожего на ходячего мертвеца, по сути, осознанно ведущего свой отряд к гибели. Эта гибельность имеет высокую цель и после раскрытия замысла миссии принимается оставшимися в живых членами группы, готовыми и далее жертвовать собой ради выполнения заданной цели. В завершение миссии герой умирает — от остановки сердца, словно эта задача была единственным, что удерживало его по эту сторону бытия. С. Б. Никонова провела любопытные структурные параллели между телефильмом Г. И. Липшица и кинофильмом Вернера Херцога «Агирре, гнев Божий» (1972). В последнем безумный полупотусторонний герой ведет свой отряд к гибели безо всякой цели, или, точнее, разрушая все подобия целей, которые сам же ставит, — и, в конце концов, остается единственным выжившим, подобно смерти, которая переживает всякую жизнь. Два эти фильма представляют собой моральную противоположность при большом структурном и экзистенциальном резонансе, демонстрируя героический и демонический, созидующий и разрушающий варианты патетики упадка.

Доктор философских наук, профессор Гарвардского университета *Джеймс Расселл* (г. Нью-Йорк, США) / *James Russell*, Professor of Harvard University, Emeritus (New York, USA) подготовил доклад «Разоблачение антисоветской и русофобской мифологии о Второй мировой войне» («Debunking Anti-Soviet and Russophobic Mythology about World War II»). Текст доклада американского коллеги и друга прочитал перед собравшимися А. А. Синицын. Как считает профессор Дж. Расселл, начиная со времен раскола вселенной христианской церкви, Россия в глазах католической и протестантской Европы становилась иной, чуждой. Монгольское нашествие XIII в. и турецкое завоевание Православ-

ного Царьграда в середине XV в. ускорили этот процесс духовного, культурного, и политического разъединения и отдаления двух церквей и двух цивилизаций. Дальнейшее развитие и расширение Российской империи, начиная с эпохи Петра Великого, вызывало тревогу у западных соседей: державы-соперники, в особенности Великобритания, стремились к тому, чтобы ослабить и ограничить Россию. Европейские средства массовой информации стремились внушить страх и ненависть к «русскому медведю». Запад называл эту серьезную борьбу «Большой игрой» (англ. *The Great Game*). Так складывалась русофобская мифология, основные элементы которой, несколько преобразившись, применялись и в антисоветской пропаганде XX века. Самоотверженный советский народ в Великой Отечественной войне ценой колоссальных жертв достиг победы над немецким нацизмом. Однако после Второй мировой войны началась не желанная эпоха мирного сотрудничества раскрепощенного человечества, а опасный период ядерного соперничества Холодной войны. Теперь к старым предрассудкам добавились новые, соответствующие ситуации мифы, с целью унижить и осквернить масштаб и характер участия СССР во Второй мировой войне. Как отметил Дж. Расселл, теми же самыми мифами европейские народные витии пользуются и по сей день. Он попытался разоблачить ключевые моменты этой клеветнической системы «объединенного Запада». Свой доклад



Рис. 3. Участники семинара «Логос. Этнос. Миф: Лики и отблики культур — Х» во время перерыва смотрят книги с выставки, организованной Р. Н. Дёминым во время заседания.  
6 мая 2025 г. РХГА имени Ф. М. Достоевского. С.-Петербург

американский профессор посвятил бессмертным героям Великой Отечественной войны и закончил цитатой: «Кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет! На том стоит и стоять будет Русская Земля!»

Кандидат философских наук, заведующая кафедрой философии Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина *Ольга Ивановна Ставцева* (г. Пушкин) выступила с докладом «Экзистенция блокадного человека: на основе анализа фильмов “Зимнее утро”, “Крик тишины” и мемуарной литературы». Докладчица начала с того, что наша память о блокаде Ленинграда — это важный момент исторической памяти о победе советского народа в Великой Отечественной войне, на которой во многом основывается идентичность современных россиян. Фильмы «Зимнее утро» (1966) и «Крик тишины» (2019) представляют собой две версии экранизации повести Т. С. Цинберг «Седьмая симфония» (1964), два опыта художественного осмысления произошедшего. Советская картина была создана режиссером Н. И. Лебедевым, когда со времени военных событий прошло всего два десятилетия, а зрителей современной экранизации режиссера В. А. Потапова от трагической и героической блокады отделяют три поколения. На основе названных кинофильмов, а также опубликованных мемуаров советских ученых Д. С. Лихачева, О. М. Фрейденберг, Л. Я. Гинзбург философ О. И. Ставцева проанализировала опыт блокадного человека с применением инструментария экзистенциальной философии. Экзистенциалистские понятия «пограничная ситуация», «отчаяние», «абсурд», «бытие к смерти», «свобода», «бытие с другим», «вера» докладчица применила к написанному в мемуарных произведениях о блокаде Ленинграда в годы Великой Отечественной войны, свидетельствующих о голоде, холоде, гибели людей, но также о чести, достоинстве, вере, свободе и выживании в невероятных условиях. В конце выступления О. И. Ставцева отметила, что, несмотря на сложность для обсуждения темы блокады Ленинграда (в силу ошеломляющей тяжести опыта) важно помнить об этом историческом событии и анализировать сохранившиеся свидетельства.

В докладе «Семейная история войны по материалам переписки Сорокиных» А. А. *Синицын* показал героические и трагические моменты Великой Отечественной войны через призму истории одной семьи. В качестве источника был использован эпистолярный архив трех братьев и сестры Сорокиных. Они вели переписку более 40 лет, и сохранились десятки их писем друг другу, начиная с августа 1941 г. до июня 1984 г. (до смерти младшего из братьев). Старший брат, Виктор Сергеевич Сорокин (1908–1994), в июле 1941 г. был мобилизован в Красную Армию. В скором времени он был тяжело ранен, несколько месяцев провел в госпиталях, а после того, как его комиссовали, осел в Иванове. Вик. С. Сорокин был физиком и преподавал в Ивановском государственном педагогическом институте (ныне — Ивановский государственный университет). Второй из братьев, Всеволод Сергеевич Сорокин (1911–1979), в 1941 г. студент третьего курса исторического факультета Ленинградского педагогического института имени А. И. Герцена, был мобилизован и отправлен в военное училище. Офицер-артиллерист Вс. С. Сорокин прошел всю войну, участвовал в штурме Берлина, был награжден орденом Красной Звезды и медалью «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

После увольнения в запас в мае 1946 г. Всеволод вернулся в Ленинград и продолжил обучение в Ленинградском (ныне — Санкт-Петербургский) государственном университете, где специализировался по археологии Средней Азии и Кавказа. Младший из братьев, Сергей Сергеевич Сорокин (1913–1984), как и Всеволод, был археологом и историком, участвовал во многих археологических экспедициях, работал в Государственном Эрмитаже. Также, как два старших брата, Сергей был мобилизован в Красную Армию в первый месяц войны, но он сразу попал в окружение, а в декабре 1941-го вместе с другими красноармейцами оказался в немецком плену и был направлен в лагерь для военнопленных в г. Луту. В лагере выполнял работу по ремонту дорог, погрузке-разгрузке и другие тяжелые работы. Три с половиной года С. С. Сорокин провел в плену, несколько раз пытался бежать. В городе Бернбург (Германия) он работал в вредных красильных мастерских, где серьезно повредил легкие. До конца жизни С. С. Сорокин лечился от туберкулеза. Все военные годы семья Сорокиных знала о Сергее лишь то, что он пропал без вести. В апреле 1945 года С. С. Сорокин был освобожден союзниками. После войны в Ковеле он проходил проверку в сортировочном лагере для бывших военнопленных. Домой, в Ленинград, Сергей вернулся в начале 1946 года. Он продолжил учебу на историческом факультете ЛГУ. Жена Сергея умерла в первый год блокады. Сестра братьев, Евгения Сергеевна Сорокина (1910–2014), работала переводчицей с английского языка. Во время войны она разыскала дочь младшего брата, Сергея, Ольгу (1939 г. р.), эвакуированную вместе с детским домом из Ленинграда. Поскольку всю войну о С. С. Сорокине не было никаких сведений, Евгения Сергеевна взяла Олю на воспитание. Рассказывая о судьбах Виктора, Сергея, Всеволода и Евгении Сорокиных, докладчик зачитывал фрагменты их писем. Несмотря на ужасы военных лет, все Сорокины их пережили и остались живы. Они встретились после войны. Перипетии их судеб нашли отражение в сохранившейся переписке.

Интересный доклад на тему «Историко-художественное отображение Курильской десантной операции 1945 года в Советской России и Японии» прочитал ассоциированный сотрудник Социологического института Российской академии наук — филиала Федерального научно-исследовательского Социологического центра Российской академии наук; преподаватель РХГА имени Ф. М. Достоевского *Сергей Владимирович Лагутин* (г. Санкт-Петербург). Он проанализировал историческое, политическое и художественное осмысление событий Курильской десантной операции, проводившейся 18 августа — 1 сентября 1945 года. Основываясь на материалах современных литературных произведений, сохранившихся мемуаров, кино- и мультфильмов С. В. Лагутин сделал вывод о демонтаже исторического значения этой важной военной операции, об актуальности пребывания в состоянии войны России и Японии и возможной перспективе мирного договора. В конце выступления докладчик показал эпизод из современного японского мультфильма, в котором освещаются события, связанные с Курильской десантной операцией 1945 года.

Из общей тематики выступлений выбивался доклад «1+1=3 или разные подходы понимания любви и брака» инженера-океанолога и аналитического психолога *Светланы Борисовны Савкиной* (г. Санкт-Петербург). В своем вы-

ступлении докладчица поставила проблемы психологии семьи как инструмента для совершения познавательного акта, изложила религиозное понимание брака и способы разрешения семейных конфликтов.

Доктор философских наук, профессор кафедры философии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена *Антон Яковлевич Кожурин* (г. Санкт-Петербург) выступил с докладом «Битва после войны: “Ночной портье” Л. Кавани и проблема денацификации Европы»<sup>\*</sup>. Докладчик начал с того, что происходящий ныне конфликт России и Европы, обозначенный еще в названии великой книги Н. Я. Данилевского (1869), — один из множества столкновений между этими двумя цивилизациями. Чтобы лучше понимать его специфику, следует обратиться к последней «горячей» стадии этого конфликта — Второй мировой войне и тем событиям, которые последовали после ее окончания. Выступление А. Я. Кожурина было посвящено опыту денацификации, происходившей в той или иной форме в странах послевоенной Европы. Докладчик обратил внимание на то, что многие заводы современного конфликта, занимающие ключевые посты в Евросоюзе, Германии, Польше и Прибалтике, являются потомками бывших нацистов и коллаборационистов: У. фон дер Ляйен, О. Шольц, Ф. Мерц, А. Бербок, К. Каллас и другие. Это свидетельствует о том, что денацификация была проведена, мягко говоря, непоследовательно. В качестве объекта исследования профессор А. Я. Кожурин выбрал Австрию — страну, чье население в значительной степени было вовлечено в военные и карательные структуры Третьего рейха. По его мнению, прекрасной иллюстрацией этой злободневной темы является фильм итальянского режиссера Лилианы Кавани «Ночной портье», вышедший на экраны в 1974 г. Время действия в кинокартине — 1957 год. В ней воспроизведена атмосфера послевоенной Вены — города, в котором скрываются бывшие нацисты, служившие в частях СС. Режиссер демонстрирует их подлинную сущность, отсутствие какого-либо раскаяния за жуткие преступления, совершенные в нацистские годы. Проблема незавершенной денацификации показана на примере отношений между бывшей заключенной немецкого концлагеря Люцией (Шарлотта Рэмплинг) и ее бывшего (и вновь — нынешнего, спустя годы) любовника-надзирателя Макса (Дирк Богард), а также реакцией на эти отношения нацистского подполья, участником которого является Макс. Л. Кавани удалось преодолеть барьер, который создавался между военным и послевоенным периодами европейской истории, она наглядно продемонстрировала, что бывшие палачи, избежавшие наказания, продолжают свое черное дело. Раньше они уничтожали людей, исполняя «приказ», теперь же они устраняют тех, кто уцелел в созданных ими концлагерях, стремясь избавиться от ненужных свидетелей своих злодеяний. В заключение выступления А. Я. Кожурин подвел итог, актуализировав проблематику кинокартины Л. Кавани: сегодня внуки и правнуки нацистов рассматривают в качестве такого опасного свидетеля нашу страну и ее народ.

---

<sup>\*</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24–28–00533, <https://rscf.ru/project/24-28-00533/>; Русская христианская гуманитарная академия имени Ф. М. Достоевского.

Член Союза театральных деятелей России, режиссер *Владимир Павлович Волков* (Санкт-Петербург) рассказал о работе над спектаклем по письмам павших героев «Requiem». Постановка была осуществлена в Петербурге в 2008 г., автором сценария, режиссером и сценографом выступил В. П. Волков. В дальнейшем спектакль демонстрировался в разных городах России и за рубежом. В 2021 г. «Requiem» был выбран для показа в Центральном музее Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. в Москве, в Музее Победы на Поклонной горе. В. П. Волков продемонстрировал несколько фрагментов своего спектакля и сделал авторский комментарий. Рассказ режиссера и показанные им эпизоды «Requiem'a» нашли живой отклик у всех участников семинара «Логос. Этос. Миф».

Во второй части заседания мы посмотрели советский фильм «Память». Это документальное произведение о Второй мировой войне было создано кинорежиссером Григорием Наумовичем Чухраем (1921–2001) в 1969 г. на Киностудии «Мосфильм». В нем рассказывается о великой Сталинградской битве — переломном моменте в ходе Великой Отечественной войны и памяти об этом событии в СССР и странах Европы в конце 1960-х годов — спустя четверть века после окончания самой ужасной войны в истории человечества. Этот фильм стал первым опытом большой закадровой работы советского актера Ефима Захаровича Копеляна (1912–1975), который здесь выступил



Рис. 4. Общий снимок участников семинара «Логос. Этос. Миф: Лики и отблики культур — X». Слева направо (сидят) А. А. Сеницын и Р. Н. Дёмин; (стоят) Анна Тарасова, О. И. Ставцева, С. Б. Никонова, М. Ю. Данилевская, А. Я. Кожурин, С. В. Лагутин, А. А. Черных, Елизавета Бурчикова. Фото Елизаветы Ковановой. 6 мая 2025 г. РХГА имени Ф. М. Достоевского. С.-Петербург

нарратором. В «Памяти» голос актера, читающего за кадром текст от автора, звучит как поэзия. Бесстрастная речь повествователя проникновенна, спокойна, без ярких красок и усиливается лишь в редкие моменты (подробнее см.: [7]). Странно, что о «Памяти» почти не помнят, этот замечательный мемориальный фильм, к сожалению, забыт, хотя ныне, когда Западная Европа вновь открыто оскалилась против России, фильм Г. Н. Чухрая еще более актуален, чем 55 лет назад, когда был создан. Эта антифашистская кинофреска свидетельствует материалами подлинных кинодокументов об ужасах войны, которую принесли нашему народу вражеские орды «цивилизованных» европейцев. И ее необходимо пересматривать, чтобы напрягать свою *память*.

После просмотра фильма участники семинара обсуждали картину Г. Н. Чухрая, читали стихотворения о войне и Победе. Прозвучали стихи А. Твардовского, К. Симонова, Д. Самойлова, Р. Рождественского и других советских поэтов.

В конце заседания руководитель семинара А. А. Сеницын подвел итоги встречи. Он отметил, что были прочитаны и обсуждены все 11 докладов, изначально заявленных на конференцию. Все выступления сопровождались вопросами и дискуссиями.

Вечер завершился дружеским чаепитием и тостами в память о Великой Победе и ожидании грядущей Победы в текущем конфликте.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Никонова С. Б., Сеницын А. А., Ставцева О. И. История и киноискусство: отчет о работе секции «Логос, этос, миф — IV: история в кино» (РХГА, Санкт-Петербург) // Terra aetheticae: Теоретический журнал Российского эстетического общества. 2019. Т. 1 (3). С. 164–188.

2. Сеницын А. А. Эстетика культуры в разных аспектах. Отчет о работе секции «Логос. Этос. Миф — III» (Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург) // Terra aetheticae: Теоретический журнал Российского эстетического общества. 2018. Т. 2 (2). С. 354–365.

3. Сеницын А. А. Античность в зеркале кинематографа: новые подходы, проблемы и их решения [О четвертом заседании культурологического семинара «Логос. Этос. Миф: Лики и отблики культур» в Русской христианской гуманитарной академии] // Аристей: Вестник классической филологии и античной истории. 2019. Т. 20. С. 300–315.

4. Сеницын А. А. Седьмое заседание культурологического семинара «Логос. Этос. Миф: Лики и отблики культур» в Русской христианской гуманитарной академии // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2022. Т. 23, вып. 2. С. 321–328.

5. Сеницын А. А. Восьмое заседание культурологического семинара «Логос. Этос. Миф: Лики и отблики культур» // Личность. Культура. Общество: Научно-практический журнал. 2024. Т. 26, вып. 1–2 (№ 121–122). С. 116–122.

6. Сеницын А. А. Историко-культурологический семинар «Логос. Этос. Миф: Лики и отблики культур — IX» (РХГА, 2024): посвящается 100-летию киностудии «Мосфильм» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Филологические науки. 2025. Т. 6, вып. 1. С. 137–145.

7. Сеницын А. А. Время и образы советского актера. Памяти Ефима Захаровича Копеляна (1912–1975) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Филологические науки. 2025. Т. 6, вып. 2. С. 154–200.

8. Синицын А. А., Никонова С. Б., Ставцева О. И. Отчет о заседании секции «Логос. Этнос. Миф: Лики и отблики культур — VI» на тему «Значит, нужные книги ты в детстве читал» (8.04.2021, Русская христианская гуманитарная академия) // *Acta eruditorum*. 2021. Вып. 37. С. 146–155.

9. Широглазова Н. С. Итоги X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Homo loquens: Язык и культура» // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Филологические науки*. 2025. Т. 6, вып. 3. С. 146–151.

## REFERENCES

1. Nikonova, S. B., Sinitsyn, A. A., Stavtseva, O. I. (2019) History and Cinema: Report on the work done by participants of the 'Logos. Ethos. Myth — IV' section (The Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg). *Terra aestheticae*, no. 1 (3), pp. 164–188. (In Russian).

2. Sinitsyn, A. A. (2018) Aesthetics of Culture in Various Aspects. Report on the work done by participants of the 'Logos. Ethos. Myth — III' section (The Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg). *Terra aestheticae*, no. 2 (2), pp. 354–365. (In Russian).

3. Sinitsyn, A. A. (2019) Antiquity in the Mirror of Cinema: New Approaches, Problems and Solutions. *Aristeas: Philologia classica et historia antiqua*, no. 20, pp. 300–315. (In Russian).

4. Sinitsyn, A. A. (2022) The Seventh Sitting of the Culturological Workshop 'Logos. Ethos. Myth: Faces and Reflections of Cultures' in Russian Christian Academy for the Humanities. *Review of the Russian Christian Academy for the Humanities*, no. 23 (2), pp. 321–328 (In Russian).

5. Sinitsyn, A. A. (2024) The Eighth Session of the Cultural Seminar 'Logos. Ethos. Myth: Faces and Reflections of Cultures'. *Personality. Culture. Society: A Scientific and Practical Journal*, no. 26, iss. 1–2 (№ 121–122), pp. 116–122. (In Russian).

6. Sinitsyn, A. A. (2025) Historical and Cultural Seminar 'Logos. Ethos. Myth: Faces and Reflections of Cultures — IX' (RCAH, 2024): To the 100th Anniversary of the 'Mosfilm' Studio. *Review of the Russian Christian Academy for the Humanities. Philological Sciences*, no. 6, iss. 1, pp. 137–145. (In Russian).

7. Sinitsyn, A. A. (2025) Time and Images of the Soviet Actor. In Memory of Efim Zakharovich Kopelyan (1912–1975). *Review of the Russian Christian Academy for the Humanities. Philological Sciences*, no. 6, iss. 2, pp. 154–200. (In Russian).

8. Sinitsyn, A. A., Nikonova, S. B., Stavtseva, O. I. (2021) Report on 'They were the right books you read as a child' at the «Logos. Ethos. Myth: Faces and Reflections of Cultures — VI» section (April 8, 2021, Russian Christian Academy for the Humanities). *Acta eruditorum*, no. 37, pp. 146–155. (In Russian).

9. Shiroglazova, N. S. (2025) Results of the 10th All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation 'Homo loquens: Language and Culture'. *Review of the Russian Christian Academy for the Humanities. Philological Sciences*, no. 6, iss. 3, pp. 146–151. (In Russian).

# LETUM NON OMNIA FINIT

---

УДК 82.09

*Е. Китова\**

## СЛОВО — ДИАЛОГ — БЕССМЕРТИЕ ПАМЯТИ АЗЫ АЛИБЕКОВНЫ ТАХО-ГОДИ



Рис. 1. Аза Алибековна Тахо-Годи, Рождество Христово 2022 г.

---

\* Китова Елена — кандидат филологических наук, доцент, издательство Русской христианской гуманитарной академии имени Ф. М. Достоевского; kitova-semenova@yandex.ru  
Elena Kitova — PhD in Philology, Associate Professor, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky Publishing House; kitova-semenova@yandex.ru

8 сентября 2025 года, за семь недель до своего 103-летия, перешла в иной мир Аза Алибековна Тахо-Годи — выдающийся филолог-классик, автор и соавтор более тысячи научных публикаций, включая монографии и учебники, заслуженный профессор МГУ им. М. В. Ломоносова, соратница и хранительница наследия великого русского философа Алексея Федоровича Лосева.

Жизнь Азы Алибековны — это история человека, который принял слово как призвание, а диалог — как залог бессмертия — здесь и сейчас, в нашем единственном и бесконечно ценном настоящем, соединяющем культуру прошлого и будущего.

Слово для нее было не только средством сообщения и частью диалога: оно обладало силой, способной преодолевать смерть. Ее переводы Платона и Порфирия, комментарии к мифам и трагедиям, научные статьи и размышления о пройденном пути — всё это было пронизано одной мыслью: слово сохраняет истину, удерживает человека в истории и делает его причастным Вечности.

Особое отношение у Азы Алибековны было и к диалогу. Она понимала диалог не только как жанр философского произведения, но прежде всего — как способ обнаружения истины, как живой опыт встречи и общения с теми, кто находится по эту и по ту сторону бытия. «Я прожила жизнь в диалоге — с Лосевым, с Платоном, с миром», — так в ее высказывании соединялось прошлое и настоящее, родное и вселенское.

Судьба Азы Алибековны совершенно естественным образом проросла в судьбу культуры: родившись в семье, где память о прошлом была частью бытия, она всю жизнь хранила и укрепляла эту память в нас, ее младших современниках, через книги, лекции, размышления и ежедневное общение. Судьба в ее понимании не была слепым стечением обстоятельств: она принимала судьбу как испытание, которое, подобно античному мифу или, скорее, Божьему провидению, ведет человека к познанию невидимого бытия и осознанию своего места в мире.

И не случайно, что Софокл в прочтении Азы Алибековны виделся прежде всего поэтом памяти. В «Антигоне» она ценила величие выбора человека — следовать закону слова и памяти предков, пусть даже и ценой собственной жизни. «Эдип в Колоне» был для нее дорог величавой и спокойной смертью героя — переходом в иной мир и продолжением существования, что перекликалось с философией, завещанной нам велемудрым Платоном: упражнением в умирании и приготовлением к смерти. Однако смерть в диалоге Платона «Федон» — не конец, а начало иного, истинного бытия. И об этом явно свидетельствует последняя земная беседа Сократа с учениками — о бессмертии души и сам акт его смерти, сопровождаемый уверенностью, что после смерти он встретится с достойными мужами и продолжит свои беседы. Не будем забывать и последнюю просьбу Сократа — отдать Асклепию петуха как знак исцеления от болезни жизни и освобождения души от оков тела.

Так мудрые тезисы классической эпохи о смерти как переходе и о слове как носителе бессмертия становятся ключом к пониманию судьбы самой Азы Алибековны. Ведь для нее Платон был не только философом, но и свидетелем того, что подлинное диалогическое слово наделено великой силой Эроса, поднимающею нас к идее Блага. Сократ, уходящий из жизни с уверенностью

в продолжении беседы, словно предвосхищает ее собственное убеждение: диалог не прерывается смертью, а продолжается на иных уровнях бытия.

Именно так и прожила свою жизнь Аза Алибековна: слово стало ее судьбой, диалог — методом мышления и пространством общения, память — проводником бессмертия. В ее судьбе философская формула Платона и трагическая мудрость Софокла обретали живое воплощение: человек уходит, но остается сказанное им слово, и в нем совершается последующая жизнь. Вспоминаются философские и библейские формулы культуры, которые были переосмыслены Азой Алибековной: смерть — это только пауза в диалоге; миф — это слово, которое не умирает, а переходит в память; где слово — там бессмертие.

Теперь, когда большое начинает видеться на расстоянии, слова Азы Алибековны, совершенно естественно прозвучавшие в ее интервью, воспринимаются как своего рода завещание:

«Жизнь — это Родина и жертва».

«Я не верю в смерть как исчезновение. Я верю в память и в слово».

\* \* \*

21 октября 2025 года в научной библиотеке и мемориальном музее «Дом А. Ф. Лосева» состоялся круглый стол, посвященный памяти Азы Алибековны Тахо-Годи, где выступали ее коллеги и ученики. Несколько выступлений мы предлагаем вниманию читателей.

## КРУГЛЫЙ СТОЛ, ПОСВЯЩЕННЫЙ ПАМЯТИ АЗЫ АЛИБЕКОВНЫ ТАХО-ГОДИ

*Надежда Касимовна Малинаускене*

*(кандидат филологических наук, доцент, член Лосевской комиссии  
Научного совета РАН «История мировой культуры»)*

Я уже не раз вспоминала заслуги Азы Алибековны в своих выступлениях и публикациях, в последней книге отметила продолжение традиций А. Ф. Лосева в ее научной и педагогической деятельности. Сегодня хочу подчеркнуть ее инициативность и организаторскую роль в сохранении наследия Учителя. 22–24 мая 1989 г. в I корпусе гуманитарных факультетов МГУ им. М. В. Ломоносова состоялась первая в Москве Всесоюзная конференция памяти А. Ф. Лосева «Алексей Федорович Лосев и культура XX века». Её организовала Комиссия по античной культуре при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР, возглавляемая Азой Алибековной Тахо-Годи. Первым с приветственным словом выступил доктор филологических наук Ю. С. Степанов, будущий академик. После него выступила Аза Алибековна, и именно она задала тон и масштаб дальнейших «Лосевских чтений».

Поражает широта научного охвата, отражавшая круг интересов Алексея Федоровича. 22 мая состоялось пленарное заседание и заседания секций «Имя — символ — миф», «Античная культура», «Музыкальная культура». 23 мая работали секции «Философия и культура Возрождения», «Эстетика и культура», «История философии», «Язык и культура», а также прошло заключительное пленарное заседание. Вечером были показаны фрагменты документального фильма Виктора Косаковского «Эпитафия» об А. Ф. Лосеве, после чего музыковед и пианист Михаил Гамаюнов исполнил любимые произведения философа. 24 мая, в первую годовщину кончины Алексея Федоровича, у его могилы на Ваганьковском кладбище была отслужена Панихида. Объединить столь значимые события могла лишь Аза Алибековна — ее знания, авторитет и круг общения.

Восхищает и состав участников конференции: это авторитетные специалисты в той или иной области, важной для Лосева: философии культуры (Г. К. Вагнер), философии искусства (В. Л. Марченков), лингвистики (Н. Д. Арутюнова, Ю. С. Степанов, О. С. Широков), античной культуры (Н. А. Чистякова), теории музыки (А. А. Фарбштейн, Ю. Н. Холопов), исторической поэтики и терминологии (А. В. Михайлов), раннего христианства и гностицизма (М. К. Трофимова)...

Я присутствовала на пленарных заседаниях и на секции музыкальной культуры, о чем позднее подробно написала в книге об Алексее Федоровиче (2013). О деятельности остальных секций там были приведены лишь общие сведения, поскольку публикация была сосредоточена на научной стороне события. Сегодня хочу подчеркнуть другое — роль Азы Алибековны не только как организатора, но и как вдохновительницы традиции изучения наследия Лосева. На пленарных заседаниях в первый и последний день конференции мне довелось увидеть и услышать поистине светил науки из самых разных областей. Многих из них я встречала впервые, теперь их уже нет в живых. Общим для этих выступлений было стремление выйти за рамки отдельных дисциплин и подняться до философских обобщений. Причиной такого подъема стало обращение к наследию Лосева и высочайший научный уровень участников. И лишь Аза Алибековна знала, какое значение имело их личное общение с Учителем и продолжение его идей в их исследованиях.

Первое пленарное заседание открыл доктор искусствоведения Георгий Карлович Вагнер. В своем докладе «О некоторых аспектах проблемы личности в истории культуры» он рассуждал о роли христианства в становлении личности, о пути к спасению и свободе выбора как основаниях личностного бытия. Вагнер участвовал и в последующих «Лосевских чтениях», ставших традиционными и международными, в 1991 и 1993 годах (ушел из жизни в 1995 г.). На конференции 1991 г. Вагнер сделал доклад на тему «“Троица” Рублева в свете античной эстетики», а в 1993 г. — «А. Ф. Лосев о становлении личности», назвав свой прежний доклад 1989 года лишь постановкой этой проблемы. Многие участники «Лосевских чтений» со временем становились постоянными докладчиками, продолжая начатые исследования или обращаясь к новым областям, значимым для понимания идей Лосева.

Пленарное заседание завершилось выступлением Азы Алибековны «Лосев как человек, который должен был преодолевать хаос». Она напомнила, что Алексей Федорович называл себя «апологетом ума», вечно противостоящим хаосу: «мареву мертвых душ противостоит разум, первоединый свет, ум, который успокаивает». Сумбуру и неразберихе он противостоял еще с гимназических лет: твердые установки матери сталкивались в юноше со стихийным характером отца — математика и музыканта. От отца Лосев унаследовал вкус к свободе мысли, разгул и вечное искательство, несвязанность с бытом. Аза Алибековна рассказала и о венчании Алексея Федоровича с Валентиной Михайловной в Сергиевом Посаде, совершенном о. Павлом Флоренским в день Святого Духа 5 июня 1922 года, и о драматических событиях его жизни, связанных с преподаванием и изданием научных трудов.

В докладе прозвучали строки стихотворения Лосева предположительно 1943 года «Оправдание»:

Ум — вечно-юная весна.  
Он утро юных откровений,  
Игра бессменных удивлений.  
Ум не стареет никогда.

Затем я присутствовала на заседании секции музыкальной культуры, поскольку это направление научной деятельности Алексея Федоровича было мне знакомо меньше всего. К моему радостному удивлению, туда же пришла и Аза Алибековна, — возможно, по той же причине. Доклады этой секции стали для меня настоящим откровением. Об основном труде Лосева по философии музыки «Музыка как предмет логики» говорили доктор искусствоведения Юрий Николаевич Холопов, создатель нового учения о гармонии, и профессор философии искусства Владимир Леонидович Марченков (США). Особенно мне запомнился доклад Татьяны Федосеевны Владышевской, где было высказано положение о примате хоровой музыки над инструментальной. На завершающем пленарном заседании выступали доктор философских наук, специалист по эстетике В. В. Бычков, профессор-литературовед С. Б. Джимбинов, доктор геолого-минералогических наук П. В. Флоренский. Итоги конференции подвела Аза Алибековна Тахо-Годи.

Ряд докладов был опубликован в сборнике «А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения» (М.: Наука, 1991), дополненном статьями о разных направлениях научной деятельности ученого. В дальнейшем «Лосевские чтения» проходили не только в Москве (Дом А. Ф. Лосева, МГУ им. Ломоносова — филологический и философский факультеты, МГК им. П. И. Чайковского), но и в Ростове-на-Дону, Новочеркасске. В 2023 году, к 130-летию Лосева, в Доме Лосева состоялась XVIII «Лосевские чтения»: Международная конференция «Поминайте учителей и наставников ваших...»

***Ольга Михайловна Савельева***

***(кандидат филологических наук, доцент кафедры  
классической филологии МГУ им. М. В. Ломоносова,  
член Лосевской комиссии***

***Научного совета РАН «История мировой культуры»)***

Сегодняшнее заседание — это еще одно заседание памяти Азы Алибековны. Уже 11-го сентября, после прощания с ней, было много сказано о ней и о ее заслугах. Мне также пришлось выступить 25 сентября 2025 г. на филологическом факультете Московского университета: часть заседания ученого совета была посвящена памяти Азы Алибековны. На заседании присутствовали ее ученики — ныне уже люди зрелого возраста, обладающие академическими статусами, и они говорили о ней с прежним молодым восхищением, осознавая масштаб личности своего учителя. Сегодня прозвучали прекрасные рассказы о работе Азы Алибековны с трудами Алексея Федоровича Лосева, и в связи

с этим невольно возникает мысль, что ее подготовка трудов Лосева к печати, сопроводительные статьи, комментирование связаны и даже освещены подходом филолога-классика, которому было присуще особенно тщательное отношение к тексту. Присутствующие здесь коллеги могут подтвердить, что с самого младшего курса нас приучали к строгости и культуре обращения с текстом, к внимательному отношению к изданию, его аппарату, комментариям и издателю, стоящему за публикацией. Известно, что правила и традиции требуют приглашать для издания того или иного автора лучшего специалиста. Здесь словно все сошлось для осуществления важнейших филологических целей и задач на высоком уровне. Работа Азы Алибековны с трудами Алексея Федоровича основывается именно на таком скрупулезном, педантичном и строгом отношении к достоверности текста и к пониманию мысли исследователя, и при этом ощущается ее стремление, внутренней настрой передать Лосева читателям, чтобы его наследие знали и изучали.

Сказать обо всех сочинениях А. Ф. Лосева, подготовленных Азой Алибековной для печати, невозможно, да и нет необходимости, ведь существуют библиографические описания этих изданий, а вот что хотелось бы сейчас сделать — это продолжить мысль В. П. Троицкого о замечательном вкладе Азы Алибековны в реанимацию, если так можно выразиться, «Диалектики мифа» Алексея Федоровича. Действительно, первый выход этой книги (после ее первого издания в 1930 году) состоялся в 1990 году, и сложилось так, что с книгой удалось ознакомиться довольно узкому кругу последователей и почитателей творчества А. Ф. Лосева, и гораздо позже книга стала доступна широкому кругу читателей. Вклад Азы Алибековны в работу над «Диалектикой мифа» и ее усилия по переизданию этой книги в ее полноценном виде — с сопроводительными статьями, необходимыми для понимания как содержания этого труда, так и его роли в жизни и судьбе самого Алексея Федоровича Лосева — трудно переоценить. В возвращении этой книги в научный дискурс есть еще один существенный момент: ее ценность *per se* как исследования мифа, рассуждений и построений Лосева, его позитивные (их очень немного) и негативные оценки (их намного больше!), а чего стоит только анализ природных сил и стихий в поэзии Пушкина, Тютчева и Боратынского (!) — все это усиливается в своем значении благодаря тому обстоятельству, на которое обращала особое внимание Людмила Арчилловна Гоготишвили, а именно — методология «Диалектики мифа», сами способы анализа, которыми оперирует Лосев. Нацеленность на описание мифа сопровождается возможностью проследить, как следует работать даже с такой неимоверно тяжелой и почти непостижимой проблемой, как миф. Это подразумевает готовность не бояться подвергать сомнению всё, включая любую точку зрения, раскладывать «на множители» любой факт, явление, мысль или действие, уметь увидеть основные признаки (как, например, Лосев в «Диалектике» показывает нам, что такое явление, как чудо (ни много, ни мало!) непременно должно быть визуально наблюдаемым). И если вдуматься — да! Действительно. Поэтому отсутствие «Диалектики мифа» в научной среде и ее недоступность для чтения и изучения на протяжении десятилетий образовали значительный методологический пробел в развитии гуманитарного знания. Научное переиздание этой книги (а научная орнамен-

тика книги — это как раз результат работы Азы Алибековны, чтобы мы были более ориентированы, чтобы читателю было яснее, чтобы книга не казалась такой трудной, какой на самом деле она и является) — это возвращение самого подхода, взгляда, лосевской методологии. Данная книга позволяет понять специфику самого процесса анализа проблемы (даже если не посягать на ее полное решение). Не имеется в виду, что читатель обязан разделять или оспаривать идеи Алексея Федоровича, его концепцию понимания мифа и т. д. Вероятнее всего, Лосев не боялся остаться непризнанным, ведь все помнят, что книга заканчивается достаточно дерзким высказыванием молодого Алексея Лосева — вопросом «Вы довольны?». И даже если не принимать в расчет академическое изучение, а еще меньше удовольствие читателей, чтение этой книги открывает возможность развить сам процесс мышления и научного импульса.

Нельзя не сказать, пусть и с повторением, о многодесятилетней работе Азы Алибековны в Московском университете: она начала работать на филологическом факультете в 1958 г., а затем многие годы возглавляла кафедру классической филологии — годы трудные и напряженные как для самой классической филологии, так и для гуманитарных наук в целом. Как педагог она была и строга, и доброжелательна, и всегда готова понять любого человека, его обстоятельства и в университете, и в жизни вне работы и учебы. Говоря о ее особом внимании к тексту, вообще свойственном классическим занятиям, нужно подчеркнуть, что в этом отношении она была чрезвычайно требовательна, и именно она приучала студентов правильно оценивать уровень издания текста и всё связанное с этим. Она могла сказать молодым преподавателям: «Ну, как же долго и скучно вы принимаете экзамен! Так нельзя». Она действительно умела спрашивать на экзамене в своей особой манере и интонации, иногда со смехом задавая все главные вопросы, а в случае неудачного ответа не допускала драматических реакций. Сейчас на филологическом факультете очень активно и с заметными результатами работает отделение византийской и новогреческой филологии. А начало этому направлению было положено А. А. Тахо-Годи в конце 1960-х годов, когда по ее решению на кафедре классической филологии ввели преподавание новогреческого языка. Аналогично произошло и с курсами по византистике, которые ранее не входили в программу студентов-классиков: Аза Алибековна ввела спецкурс и пригласила для его чтения ведущего тогда историка Византии. Так же был введен курс греческой палеографии, очень трудный, но необходимый для освоения рукописей древних и постантичных авторов. Сейчас все эти нововведения показывают, как стратегически правильно представляла себе заведующая кафедрой востребованность и дальнейшее развитие нашей науки. Та же способность действовать стратегически верно помогла организовать «Дом Лосева», ставший замечательным московским центром просвещения и развития культуры. В этом продолжении дела Азы Алибековны ощущается присутствие Высшей воли, и важно, что оно живет и развивается. Это подлинная академическая, научная преемственность. Позвольте поблагодарить организаторов сегодняшнего заседания, Виктора Петровича Троицкого и Елену Аркадьевну Тахо-Годи, и пожелать «Дому А. Ф. Лосева» успешной реализации всех намеченных целей и новых плодотворных начинаний.

**Вита Витальевна Муханова**  
**(старший преподаватель кафедры классической филологии**  
**МГУ им. М. В. Ломоносова)**

Всем добрый вечер! Вот, что мне хотелось бы сказать: будучи студентами, мы все знали, что у Азы Алибековны была богатая личная библиотека, в которой хранились многие старинные книги. И мы все также знали, что и другие профессора нашей кафедры, прожившие уже долгий век, тоже имели большие коллекции книг — таких книг, которых мы и в глаза не видели. В наше время мы не могли купить даже обычный русско-древнегреческий словарь, так как его издавали еще в 1950-е годы, и тиража уже не было в продаже, а в букинистических магазинах такие книги стоили практически всю нашу стипендию, и то нужно было приложить немало усилий, чтобы их найти. Доступа к старым книгам — изданиям начала XX века и почти вплоть до изданий 1950-х годов — у нас не было. Эти книги, как правило, не переиздавались (этот процесс начался только в 1990-е годы). Более того, когда мы учились на младших курсах, у нас не было доступа в библиотеки, например, в Ленинку, — доступ туда был открыт для нас на 5 курсе, в процессе работы над дипломом. Только тогда можно было получить справку на факультете о том, что ты достоин пойти в Ленинку и поработать с какой-то книгой в читальном зале (их даже нельзя было взять на руки!). И в этой ситуации Аза Алибековна выручала студентов: она давала, пусть не всем, редкие книги и издания из своей библиотеки для написания, например, курсовой работы, что само по себе было совершенно уникальным и ценным. Помню, как на втором году обучения мы все писали курсовые работы у Азы Алибековны. Это была своего рода традиция: не важно, чем ты планируешь затем заниматься, но на втором году обучения, в рамках ее курса по истории греческой литературы, мы все писали эти работы. И вот я помню, что мне потребовалась какая-то литература, чтобы уточнить статистику или что-то еще, и Аза Алибековна мне сказала: «Неужели в библиотеке нет гомеровского словаря?» Я ответила: «Так ведь нас не пускают!» Аза Алибековна кивнула и, придя на кафедру спустя неделю, протянула мне томик этого самого словаря. Я была в ужасе и даже боялась его взять — вдруг с ним что-то случится... И это так или иначе продолжалось: как-то неудобно было просить, но если Аза Алибековна видела, что кому-то требуется какая-то книга, то она непременно делилась с нами этими бесценными изданиями. Она была единственным преподавателем, который позволял себе дать студенту на какое-то время домой довольно редкие книги. Казалось, Аза Алибековна была выше всех наших повседневных, бытовых проблем и забот, но она все видела, все подмечала и могла неожиданно задать вопрос, исходя из которого мы понимали, что она в курсе всего происходящего за рамками кафедры, факультета и т. д. В девяностые годы мы все жили в состоянии внутренней растерянности и видели, что происходили разные события, нарастало напряжение, и возникла какая-то турбулентность. И в этих условиях нам всегда казалось, что про нас все забыли или что эти проблемы нас не касались. Но, как выяснялось позже, Аза Алибековна нас всегда ограждала от внешних проблем, которые обрушивались на кафедру со стороны деканата, ректората и т. д. Она нас дей-

ствительно оберегала, и все неприятные моменты обходили кафедру стороной. При всей своей монументальности и возвышенности Аза Алибековна была человеком, который знал все, происходящее вокруг. Это была ее удивительная черта. Однако она никогда не показывала своей осведомленности: глядя на нее никогда нельзя было бы догадаться, что она в курсе каких-то мелких проблем. Она все знала, понимала и принимала в себя. Спасибо ей за это!



Рис. 2. На фото слева направо: Ю. А. Ростовцев, Н. Мишина, С. С. Аверинцев, А. Ф. Лосев, Г. П. Калюжный, А. А. Тахо-Годи, 1983 г.

***Нина Владимировна Брагинская***  
***(доктор филологических наук, профессор,***  
***главный научный сотрудник Института классического Востока***  
***и античности факультета гуманитарных наук***  
***НИУ «Высшая школа экономики»)***

Мне бы хотелось сказать несколько слов об Азе Алибековне. И всегда, когда говоришь об ушедшем человеке, то непременно начинаешь говорить и о самом себе. Отчасти так получится и у меня.

Старше Нестора Аза Алибековна числила себя уже в книге «Жизнь и судьба». А вся жизнь, по Кальдерону, была сном, пока она не встретила чету Лосевых. Как писала сама Аза Алибековна, «судьба, та древняя, мудрая, неотвратимая, извлекла слабое зернышко из мира смутных видений, озарила светом, оросила живой водой, укрепила волей и утвердила верой. Вот тогда и началась моя настоящая жизнь».

Само сочетание характеров — отца кавказца дагестанца-коммуниста и матери из терских казаков — дает в наследство характер сильный и страстный. Но главной чертой их дочери я считаю верность. Она, эта верность, и стала и сильной, и страстной.

Меня поразил когда-то рассказ, светлое немногословное описание того, как Аза Алибековна, студентка, первый раз пришла к Лосеву и села на стул перед ним, положила на колени книжки-тетрадки, да так и осталась сидеть на всю жизнь, смотреть неотрывно и вникать.

Я вспомнила сразу первомученицу Феклу, как она сидела у окна, не уходя и не шевелясь и слушала проповедь апостола Павла. Ее замершее состояние передано неожиданным сравнением с пауком, который так сидит не шевелясь на фоне окна, а то, что Фекла не сводила глаз с апостола, передано специальным глаголом *atenizo*.

Когда я прочла в воспоминаниях, как рассеялся сон детства, ранней юности и началась ЖИЗНЬ, для меня в неоспоримо величественной, безусловно особенной Азе Алибековне появилась нота трогательности. Я была потрясена позже чтением ее стихотворения о брате; запись Елена Аркадьевна показала, когда отмечали столетие Азы Алибековны. В этом вверх устремленном профиле, низком голосе, темном освещении было величие — трогательное величие, хотя само сочетание звучит как оксюморон. Низкий голос, медленная речь — Аза Алибековна словно видит своего давно покойного брата, как он ей приснился, он, о котором забыл весь мир, и молится за него. И тут мне снова пришла на ум христианка, на этот раз начала III века — Перпéгуя, в греческой традиции Перпету́я. У нее внезапно посреди молитвы вдруг вырвалось имя «Динократ», это ее брат, давно умерший и всеми забытый. Он стал являться ей во сне, и молитвы о нем помогли ему обрести покой.

Эти стихи и книга воспоминаний много сказали мне о моей университетской учительнице, которой я со второго курса показывала свои опусы. Я всегда сама придумывала свои темы, Аза Алибековна помогала мне с чтением.

Как-то я пришла к ней со своими идеями, и она начала доставать всякие фолианты, издания Большого Этимологика, византийские комментарии, мы открывали книги, находили нужные места, обсуждали что-то обе увлеченные этими поисками. На столе образовалась гора раскрытых книг. Вошла работница и прикрикнула на меня: «Это что же Вы делаете?» Честно говоря, я не была инициатором такого использования своего профессора и Лосевской библиотеки, она, как говорится, «сама».

Аза Алибековна подсказывала мне книги не только для написания курсовых. На втором курсе она назвала мне книгу Вячеслава Иванова «Дионис и прадионисийство». На мой незрелый ум она произвела сногшибательное впечатление. От той же Азы Алибековны я впервые услышала имя Ольги Михайловны Фрейденберг и, конечно, побежала читать «Поэтику сюжета и жанра». Но на третьем курсе мне было ее читать рано. Через пару лет, когда я повзрослела, а студенты взрослеют быстро, я уже в поезде в Питер по дороге к сундуку с рукописями Фрейденберг читала «Поэтику» с ушами, горящими от восхищенного напряжения. И вот уже полвека занимаюсь тем, что Аза Алибековна однажды посоветовала мне посмотреть.

Наши отношения не были близкими, но я посылала ей свои книжки, а она мне свои и Лосева. Я знаю, что для нее — человека верности, пронесенной через всю жизнь, о чем свидетельствует созданный ею «Дом Лосева», — были важны замечания Алексея Федоровича о моей дипломной работе. Удивительно, конечно, что ему ее прочли, и его оценка навсегда укрепила мою репутацию.

Аза Алибековна имела натуру страстную, и возможно, верность была для нее первой ценностью, поэтому с теми, кто был близко, возникали разрывы. Возможно, они не умели быть такими преданными, как умела она сама?

Со мной более полувека отношения были безоблачными. Конечно, первые мои тезисы о мифологии Кроноса и мифологии времени Аза Алибековна взяла за краешек, подняла двумя пальцами и сказала, что они годятся исключительно для психиатрической экспертизы. Думаю, она была права.

Я до седых волос оставалась ученицей, потому что у меня был учитель.

И вот Аза Алибековна ушла. Теперь нет у меня этой привилегии.

**Владимир Владимирович Файер**  
*(заместитель декана по работе с абитуриентами  
и выпускниками, доцент школы лингвистики факультета  
гуманитарных наук НИУ «Высшая школа экономики»)*

Добрый день! Я доцент школы лингвистики факультета гуманитарных наук Высшей школы экономики, но выпускник классического отделения Московского университета. Я хотел бы начать с того, что у меня есть некоторый моральный долг, и мне сейчас хотелось бы его выполнить.

Дело в том, что, когда скончалась Аза Алибековна, ее ученики, многие из которых сейчас живут в разных странах и, в общем-то, достаточно мало общаются между собой, начали внезапно друг с другом взаимодействовать, говорить и писать друг другу. Так было и с моими однокурсниками, теми, кто учился у Азы Алибековны с 1993 по 1998 год. И мне было поручено при благоприятных обстоятельствах прочесть тот небольшой текст, который родился у этих учеников, желавших быть на отпевании Азы Алибековны, но не имевших возможности присутствовать из-за того, что они находились очень далеко. Я с вашего позволения прочту этот текст, который родился тогда, скажем так, в мемориальных целях. Ведь, наверное, одним из важных смыслов нашей встречи является создание тех исторических источников, по которым люди потом будут узнавать об Азе Алибековне и изучать ее наследие. Вот один из этих источников, подписанный детскими именами, — теми именами, которыми нас называла Аза Алибековна в разговорах с нами. И вот уже 50-летние люди вновь превратились в уменьшительных первокурсников:

«Думая об Азе Алибековне, мы прежде всего вспоминаем ее служение Античности и нам, своим студентам, вспоминаем ее теплое участие в нашей жизни. Она сразу запомнила нас по именам и всегда слушала с уважением. Даже в дипломных работах делала исправления карандашом и с почтением относилась к творчеству другого человека. Мы не забудем ваших уроков. Вместе с вами мы напрямую разговаривали с Гомером, Гесиодом, Еврипидом и другими древними писателями и героями. Вы учили нас не только античной мудрости, но и восприятию жизни

во всей ее сложности, в перспективе вечности. Ваше отношение к памяти Алексея Федоровича Лосева, живые рассказы о нем, бережное отношение к его наследию и изданию его работ, подарило нам пример благодарности своему учителю, и за это мы бесконечно благодарим вас.

Сегодня мы скорбим вместе с родной кафедрой и всеми учениками Азы Алибековны. Ее уход — это личная утрата для каждого из нас. Передаем наши глубочайшие соболезнования Елене Аркадьевне.

*Майя Паит, Саша Никифорова, Маша Филиппенко, Володя Файер, Лена Галкина, Андрей Куча, Лариса Золоева, Ира Тамаркина и весь курс 1993–1998 годов, и также с нами вольнослушатели с исторического факультета Андрей Виноградов и Саша Занемонец».*

Я выполнил этот долг и хочу с вашего позволения продолжить в том же духе.

Для меня образ Азы Алибековны — это во многом образ царицы. Царицы очень благосклонной, заботящейся о своих подданных, но, тем не менее, всегда идущей своим царственным путем, не сгибая спины и не опуская головы. Она всегда знала правильный путь и была уверена в нем. Ну а как еще управлять другими, если ты сам в себе не уверен? Так вот, мне кажется, что важное качество Азы Алибековны, как я его вижу, это — сочетание твердой уверенности в своем пути и отсутствие гордыни. Где та грань, которая отделяет уверенность в себе от гордыни? Как-то раз в общении со мной она проявила невероятную прозорливость — такого типа истории рассказывают о великих старцах. Потом, когда ее предсказание сбылось, я увидел, что Аза Алибековна удивилась этому событию. Сама от себя она такого не ожидала. Именно это как раз и показывает ту самую гармонию духа, в которой она находилась: твердо следуя своим путем, она не считала себя святой. Так кратко это можно было бы сформулировать и, конечно, это очень важная для меня черта Азы Алибековны, о которой и хотелось сегодня вспомнить.

Наверное, если вновь говорить о долгах, то у нас остается еще один моральный долг перед многими здесь присутствующими, теми, кто общался с Азой Алибековной, и, наверное, мы все осознаем этот долг — создать те исторические источники, записать свои воспоминания об Азе Алибековне. Вот Виктор Петрович Троицкий сейчас познакомил нас со своими дневниками, и мы осознали, что в этих важных документах эпохи содержится очень много той информации об Азе Алибековне, которая совершенно необходима, если не сейчас, то спустя какое-то время нашим ученикам и потомкам. Все мои дети прекрасно знают об этом Доме, правда, никто из них никогда здесь не был, но они все знают о том, как он важен для меня и для всей нашей семьи, и когда-нибудь, может быть, уже в возрасте, они придут в этот зал и захотят познакомиться с Вашими воспоминаниями, Виктор Петрович, с воспоминаниями всех тех, кто здесь присутствует. Или, быть может, их ученики и потомки захотят это прочитать, и получается, что у нас появился еще один моральный долг — предоставить эти тексты нашим будущим наследникам.

Второй наш долг, как можно предположить, это — долг апологетический, потому что сейчас уже закончилось то время, когда близость кончины ограждает новопреставленного от язвительных вопросов, а то и от уничтожающей

критики. Я все думал и думал эти несколько дней об этой апологетической функции, которая может оказаться востребованной. И вот сейчас, сидя здесь, я понял, что, скорее, в ней нет нужды. Как кажется, гораздо важнее делать свое дело, чем прислушиваться к каким-то упрекам и колкостям со стороны. И, быть может, именно шестиве по прямому пути гораздо лучше отвечает на любую критику и недоброжелательную иронию, нежели попытки искать ответ на язвительные вопросы, призванные скорее ранить, чем привести к истине.

Это то, чему я, возможно, научился прямо сейчас. Благодарю всех собравшихся здесь и всех выступавших за эту мысль, которую я вынес из воздуха этой аудитории. Спасибо!

**Вера Геннадьевна Мостовая**  
**(кандидат филологических наук,**  
**доцент Института классического Востока и античности**  
**факультета гуманитарных наук**  
**НИУ «Высшая школа экономики»)**

Добрый день! Конечно, очень грустно всех приветствовать в такой день, и вместе с тем очень важно, что мы здесь собрались и сегодня говорим о нашем учителе с самых разных сторон. Кажется, охватить все, что для нас сделала Аза Алибековна, и то, в каких многообразных видах она представляла, совершенно невозможно. С одной стороны, приходя на факультет, многие из нас уже читали ее книги и заранее были готовы к встрече с человеком большого масштаба — и так оно и оказывалось. Но при всей ее строгости и, несомненно, значимости для сообщества не только филологов-классиков, не только филологов, а вообще для широкого научного мира, и не только научного, у Азы Алибековны была совершенно невероятная способность не строить барьеров. Разумеется, этот барьер невероятного уважения был, и никакого панибратства совершенно невозможно было себе позволить, но она всегда протягивала руку, привлекая человека в свой мир. Совершенно неважно, чем ты занимался: если ты был молодым филологом, она всегда помогала — давала книги, делилась ценными советами, неожиданно реагировала на наши выступления: от резкого отрицания до искреннего изумления. Ее удивляло многое. Казалось, что она всегда заранее предвидела то, что ты напишешь. Если ты приходил к ней с темой, то она как будто бы знала, что можно тут написать и что, скорее всего, будет написано. Но если к ней прийти и сказать: «А знаете, у меня тут как-то по-другому выстраивается материал...» Пожалуйста! Значит, так надо. Ей всегда было интересно, что в итоге получится, несмотря даже на ее предвидение. И эта живая заинтересованность в учениках была совершенно невероятной. Точно так же ее могла интересовать наша личная жизнь. Если она поворачивалась какой-то стороной, которая ее живо затрагивала, к примеру, когда многие ребята принимали христианство, что для нее было чрезвычайно важно. Но даже если ты был совершенно чужд христианскому миру, то она все равно находила то, в чем ученик ей был интересен.

И вот это та самая легкость, с которой она пускала в свой мир. Она действительно никогда не позволяла никаких злоречий, раздоров, она всех обязывала быть на очень высоком уровне и проявлять себя с лучшей стороны.

Это ее способность была совершенно удивительной. А еще наше студенчество выпало на годы создания «Дома А. Ф. Лосева» и нам, молодым аспирантам, казалось, что Аза Алибековна всё это делает очень легко. Чего ей это стоило, мы не знали. Но мы знали, что надо прийти помочь, переписать книжки, прийти и сделать свое дело.

Но наступил момент, когда Аза Алибековна практически перестала выходить из этого дома, тем не менее она продолжала путешествовать. Это был, по-моему, совершенно уникальный момент, потому что она всегда спрашивала, где мы были, что мы видели. И вот эта ее память ко всем нашим детям, родителям, братьям, сестрам, к тому, где мы были, в каких конференциях участвовали, — все это, знаете, мне напоминало сказку Ганса Христиана Андерсена «Дерево», которое, оставаясь на месте, успело посмотреть весь мир, потому что оно очень внимательно слушало рассказы путников, останавливавшихся под ним. И Аза Алибековна действительно была для нас вот этим гигантским деревом, которое давало нам и тень, и свет, и укрытие, и наоборот, провоцировало на какие-то деяния, в первую очередь, конечно, научные. И вместе с тем она как бы давала нам это ощущение независимости. Она могла давать, и она могла брать. Вот это дано далеко не каждому — создать такой гигантский мир, и ей за это огромное спасибо!

*Поступила в редакцию 02.11.2025*

*Принята к публикации 24.12.2025*

*Received 02.11.2025*

*Accepted 24.12.2025*



Рис. 3. А. Ф. Лосев и А. А. Тахо-Годи, 1983 г.

УДК 929:94(3)(47)

*A. A. Sinitsyn\**

## THE 70th ANNIVERSARY OF PROFESSOR E. A. CHIGLINTSEV



Fig. 1. Professor Evgeny Alexandrovich Chiglintsev

At the end of 2025, the well-known Russian scholar, Doctor of History and Professor Evgeny Alexandrovich Chiglintsev, would have celebrated his 70th birthday.

E. A. Chiglintsev was a historian, historiographer, and researcher of ancient culture. He was a true expert in cultural studies — both in the breadth of his interests and the scope of his work — standing in the best tradition of Russian

---

\* Alexander A. Sinitsyn — PhD in History, Associate Professor, The Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky; aa.sinizin@mail.ru

Синицын Александр Александрович — кандидат исторических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; aa.sinizin@mail.ru



Fig. 2. At a Conference *Ancient Polis*. From right to left: E. V. Rung, I. E. Surikov (foreground), Ch. Tumans, E. A. Chiglintsev, A. A. Sinitsyn (foreground), P. A. Evdokimov, A. V. Makhlayuk, A. M. Smorchkov. Yaroslavl, December 6, 2006

scholarship on antiquity. He was a successor to Professors V. I. Modestov (1839–1907) and F. G. Mishchenko (1847–1906) of the Old Kazan School, and a follower of distinguished figures in Russian studies of antiquity such as N. I. Kareev (1850–1931), Yu. A. Kulakovskiy (1855–1919), F. F. Zelinsky (1859–1944), R. Yu. Vipper (1859–1954), among many others.

Evgeny Chiglintsev was born on 30 December 1955 in Khabarovsk Krai. In 1973, he graduated from school in Kazan and entered the Faculty of History and Philology at Kazan State University named after V. I. Ulyanov-Lenin (KSU; now Kazan (Volga Region) Federal University). He devoted his entire career to KSU/K(V)FU. Professor Arkady Semenovich Shofman (1913–1993), a renowned Russian and Soviet scholar of antiquity and a specialist in the history of ancient Macedonia, was his academic advisor at the university. After graduating in 1978, Chiglintsev pursued postgraduate studies, and in 1981 he defended his Ph.D. thesis, *Henri Wallon and Ancient Slavery in French Historiography of the 19th Century*, under Shofman's supervision. Chiglintsev began his academic career at the Department as a senior lecturer, eventually becoming professor and Head of Department. In 2009, at Kazan State University, he defended his Doctoral thesis, *The Reception of Antiquity in the Late 19th — Early 21st Centuries: Theoretical and Methodological Foundations and Cultural and Historical Practices*.

E. A. Chiglintsev authored several books related to the subjects of his theses: *Class Struggle in the Ancient World* (1987, co-authored with A. M. Malevanyi and A. S. Shofman; translated into Spanish as *La lucha de clases en el mundo antiguo*, Zaragoza, 1989); *Ancient Slavery as a Historiographic Issue* (2000); and *The Reception of*



Fig. 3. Professor Evgeny A. Chiglintsev (second from left) with colleagues from Kazan State University in Greece. Athens, June 2017

*Antiquity in the Culture of the Late 19th — Early 21st Centuries* (2009; second edition, 2015). He also compiled and edited numerous historical, historiographic, and cultural collections of articles published at Kazan University between the 1990s and 2010s. In addition, he served as co-editor and contributor to several collective monographs, including *Patriotism and Collaborationism in World History* (2015), *Rome and Italy: The Historical Past in Contemporary Dimensions* (2017), and *The Heritage of Antiquity in Later Ages: Reception and Transformation?* (2018), among others.

E. A. Chiglintsev published numerous articles co-authored with colleagues from Kazan, including E. V. Rung, F. N. Akhmadiev, N. Yu. Bikeeva, O. L. Gabelko, I. V. Vostrikov, M. V. Griger, and G. P. Myagkov. He also wrote several textbooks, among them *The History of the Ancient World* (2011, 2012, 2016) and *Institutions of Power in the History of the East and the West: Symbols and Rituals — The Symbols and Rituals of Power in the Ancient World and the Early Middle Ages* (2018), as well as others. All of his monographic works were published by Kazan State University.

From 2001 onward, E. A. Chiglintsev served as head of the academic seminar *Antichnyy ponedel'nik (Ancient Monday)*, originally established by Professor A. S. Shofman at the Faculty of History of Kazan State University more than half a century earlier (Evgeny had been an active participant in the seminar for over forty years). He also headed the Department of the History of the Ancient World and the Middle Ages for many years, and, following its reorganization, the Department of World History at Kazan State University. From 2005 to 2010, he served as Dean of the Faculty of History at his alma mater. In 2004, E. A. Chiglintsev was awarded the title of Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation.

One of the key areas of E. A. Chiglintsev's research was slavery in the Ancient World and the historiography of this seminal topic within Soviet studies of antiquity. He also examined issues related to the history of historical scholarship, influenced in part by his mentor A. S. Shofman, who had authored textbooks on the historiography of antiquity and works on classical studies at Kazan University, as well as studies of scholars such as F. G. Mishchenko and M. M. Khvostov (1872–1920). Evgeny Chiglintsev published works on historians including T. N. Granovsky (1813–1855), V. P. Buzeskul (1858–1931), R. Yu. Vipper, A. S. Shofman, and others.

In the last two decades, E. A. Chiglintsev focused on the theoretical and methodological aspects of the reception of Antiquity, exploring the meaning of the notion of 'reception' (understood as a cultural dialogue between past and present) and its boundaries within an interdisciplinary context. Drawing on the thesis of the 'continuity of the classics', Evgeny Chiglintsev specialized in topical issues related to the reception of the ancient legacy, including reception and cultural memory, the presence of mythic and epic heroes in contemporary culture, and the reception of the imperial legacy, *etc.* He published dozens of articles on the reception of images of Ancient Greek, Roman, and Ancient Oriental figures in modern culture, including the Spartan king Leonidas, the Athenian philosopher Socrates, Alexander of Macedon, the Persian rulers Cyrus and Xerxes, Julius Caesar, Spartacus, Maecenas, and the Egyptian queen Cleopatra, among others. Part of these materials were incorporated into his doctoral thesis and later into the monograph *Reception of Antiquity*. He published



Fig. 4. Evgeny A. Chiglintsev (presenting a paper) with other participants at the International Scholarly Conference *Homo loquens: Language and Culture, section Logos. Ethos. Myth: Faces and Resonance of Cultures–IV*.

Russian Christian Academy for the Humanities, St. Petersburg, April 2019



Fig. 5. Lecture by Professor E. A. Chiglintsev, Ancient Studies at Kazan University at the Turn of the 20th-21st Centuries. Kazan (Volga Region) Federal University, 2016

(together with E. V. Rung) several articles on the Persian king Cyrus the Great in the context of world history, in the almanac *Dialogue with Time* and the academic journal *Vestnik drevney istorii (Journal of Ancient History, VDI)*. E. A. Chiglintsev was among the few Soviet scholars of antiquity engaged in examining the reception of ancient images in world cinematography.

E. A. Chiglintsev was a regular participant in Russian conferences on classical studies. We met at various times at academic gatherings in Kazan, Moscow, Nizhny Novgorod, Saratov, Yaroslavl, and St. Petersburg. In April 2019, at the invitation of the author of this memoir notes, Evgeny took part in the International Scholarly Conference *Homo loquens: Language and Culture. A Dialogue between Cultures in the Open World*, organized annually by the Faculty of World Languages and Cultures at the Russian Christian Academy for the Humanities in St. Petersburg. The section *Logos. Ethos. Myth: Faces and Reflections of Cultures — IV*, devoted to the representation of Antiquity in cinematography, brought together colleagues from different universities to discuss issues of presenting ancient history in film (see: Sinitsyn A. A., *Antiquity in the Mirror of Cinema: New Approaches, Problems and Solutions. Aristeas: Philologia classica et historia antiqva*, 2019, vol. 20, pp. 300–315).

Chiglintsev made a programmatic report entitled *The Cinema on Antiquity: A Reproduction of Narratives or a Construction of Images?* This history-and-film study, which focused primarily on Oliver Stone's *Alexander* (2004), concluded with the fragment from the film — the famous Battle of Gaugamela, preceded by a fiery speech by the Macedonian king and presented with a bird's-eye view of the overall battle plan. Chiglintsev's presentation sparked an extended discussion on the principles of 'classical studies' cinematography and on methods of historical reception in film.

Later that autumn, Chiglintsev and his colleagues organized a major conference devoted to the reception of Alexander of Macedon in contemporary culture. The distinguished Oxford scholar Robin Lane Fox, who had served as historical consultant for Stone's Alexander, participated in the event by invitation.

In the 1990s and 2000s, E. A. Chiglintsev, together with colleagues from the Department of World History at Kazan University, organized dozens of notable conferences on the history and culture of the Ancient World. Among them were: *The Ancient Legacy in the Interdisciplinary Context of Contemporary Humanities* (October 2006); *Politics, Ideology, and Historiography in the Greco-Roman World: Proceedings of the International Scholarly Conference on the 100th Anniversary of Frank William Walbank's Birth* (December 2009); *Iran and the Ancient World: Politics, Culture, and Economy in the Interaction of Two Civilizations* (September 2011); *Antiquity and Modernity: History and Interpretations* (December 2016); *Hellenes, Greeks, Barbarians: Similarities and Differences* (May 2017); and *the Russian-German International Academic and Educational Symposium The Heritage of Antiquity in Later Ages: Reception and Transformation?* (October 2018), among many others.

These scholarly events of international importance brought together scores of leading classicists from around the world. As host, E. A. Chiglintsev always extended a warm welcome. I am certain that everyone at Kazan University who worked under his supervision at that time can speak kindly of him as head of the Department and the Faculty of History. As a teacher, Chiglintsev nurtured many generations of students, and as academic adviser and head of the undergraduate and postgraduate seminar he trained dozens of specialists in ancient history and culture, and historiography. Until his last day he remained energetic and dedicated, continuing to work and make plans for the future.

His life was cut short at the age of 65. On 1 April 2021 his heart stopped beating. The death of Evgeny Alexandrovich was a profound loss for all of us — his colleagues and friends, as well as for the students and graduates of Kazan University who studied under Professor E. A. Chiglintsev (see my memorial essay on E. A. Chiglintsev in *Review of the Russian Christian Academy for Humanities*, 2021, vol. 22, no. 1, pp. 394–396).

On 29 May 2021, the Russian Christian Academy for the Humanities organized the seminar *Gods, People, and Worlds in the Past and the Present*, dedicated to Professor E. A. Chiglintsev. Its theme — *Classical Conceptions and the Reception of Antiquity* — reflected many facets of Chiglintsev's scholarly interests. The seminar brought together experts from diverse fields: historians, philosophers, philologists, specialists in cultural and regional studies, and political scientists — many of them are researchers of ancient history and culture who knew this remarkable scholar and wonderful person. Numerous colleagues shared their memories of E. A. Chiglintsev; those who had enjoyed professional or personal ties spoke of private experiences, events he had organized at the Department, joint scholarly projects, and the significance of his contribution to the life of the Faculty of History at Kazan University over the past two decades. The meeting concluded with the film *Remember Me...*, dedicated to Professor E. A. Chiglintsev and presented by the members of the Cinema Club at the Russian Christian Academy for the Humanities (Alexander Sinitsyn, Head of the Club), (see: Sinitsyn A. A., Svetlov R. V. *Conceptions and Receptions of Antiquity*

*in Classical Studies. Academic Workshop in Memory of Professor E. A. Chiglintsev* (Saint Petersburg, 29 May 2021), VDI, 2022, vol. 82, no. 2, pp. 498–501).

In early December 2025, K(V)FU hosted a conference dedicated to the 70th anniversary of Professor Evgeny Alexandrovich Chiglintsev's birth. The Kazan historians and organizers titled the event *The Man of University Culture* — referring to Evgeny Alexandrovich.

*Поступила в редакцию 15.12.2025*

*Принята к публикации 25.12.2025*

*Received 15.12.2025*

*Accepted 25.12.2025*

*Учредитель журнала*  
Автономная некоммерческая организация высшего  
образования «Русская христианская гуманитарная академия  
им. Ф. М. Достоевского»

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

*Богатырёв Дмитрий Кириллович* — доктор философских наук, профессор, ректор РХГА

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

*Китова Елена* — кандидат филологических наук, доцент

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

*Богданова Ольга Владимировна* — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института филологических исследований СПбГУ

*Ермаченко Игорь Олегович* — кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории Института истории и социальных наук РГПУ им. А.И. Герцена, председатель Санкт-Петербургского отделения Российского Общества интеллектуальной истории

*Пило Боил ди Путифигари Чечилия* — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной филологии и лингводидактики РХГА

*Масленников Дмитрий Владимирович* — доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе РХГА

*Преображенская Кира Владиславовна* — кандидат философских наук, доцент, начальник управления стратегического маркетинга и научных коммуникаций, ученый секретарь Ученого совета РХГА

*Синицын Александр Александрович* — кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, педагогики и религиоведения РХГА

*Широлозова Наталья Сергеевна* — кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой зарубежной филологии и лингводидактики РХГА

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

*Воротников Юрий Леонидович* — доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент РАН, главный научный сотрудник

*Гачева Анастасия Георгиевна* — доктор филологических наук, профессор, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук

*Денн Мариз* — доктор наук, Phd (философия, история идей в России), профессор Университета им. М. Монтеня

*Дергачёва Ирина Владимировна* — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры лингводидактики и межкультурной коммуникации МГППУ

*Еремин Юрий Владимирович* — доктор педагогических наук, профессор кафедры методики обучения иностранным языкам РГПУ им. А. И. Герцена

*Есаулов Иван Андреевич* — доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры МГИМО

*Захаров Владимир Николаевич* — доктор филологических наук, профессор, почетный президент Международного общества Ф. М. Достоевского

*Меттини Эмилиано* — кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой гуманитарных наук международного факультета ФГАОУ ВО РНИМУ им. Н. И. Пирогова Минздрава России

*Ночера Антонина* — кандидат культурологии, профессор (Палермо, Италия)

*Пономарев Евгений Рудольфович* — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы РГПУ им. А. И. Герцена

*Сорелла Антонио* — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой итальянистики Государственного университета (Абруццо, Италия)

*Сухих Игорь Николаевич* — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы СПбГУ

РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА

*Галат Александр Анатольевич* — директор издательства РХГА

*Кушев Олег Игоревич* — ответственный редактор

*Китова Елена* — ответственный секретарь редколлегии

## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

В журнале «Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Филологические науки» публикуются научные работы, отражающие широкий спектр проблем современного гуманитарного знания в области филологии.

Редакция оставляет за собой право вносить редакционные (не меняющие смысла) изменения в авторский оригинал. При представлении в журнал рукописи статьи для опубликования автор передает права на размещение текста статьи на сайте журнала в системе Интернет.

Публикация платная. Плата за опубликование рукописей аспирантов не взимается.

Представленные авторами материалы проходят внутреннее и внешнее рецензирование и должны удовлетворять принятым критериям качества. В случае несоблюдения настоящих требований редакционная коллегия вправе не рассматривать рукопись статьи до переработки рукописи автором в соответствии с данными требованиями.

Публикация структурируется по принятому международному стандарту в следующем порядке:

- в верхнем левом углу присвоенный статье УДК,
- в правом верхнем углу фамилия и инициалы автора,
- название публикации на русском языке, не должно быть набрано прописными буквами,
- аннотация и ключевые слова на русском языке,
- фамилия и инициалы автора на английском языке (в правом углу),
- название статьи на английском языке,
- аннотация и ключевые слова на английском языке,
- текст статьи, — список литературы.

Рекомендованный объем публикации — от 0,5 до 1 а. л.

Аннотации составляются на русском и английском языках, объем — 800–1000 знаков. Машинный перевод русской аннотации недопустим.

Ссылки на источники оформляются в тексте в квадратных скобках, например [5, с. 56–57].

Цитаты свыше 200 знаков (четырёх строк) выделяются втяжкой и шрифтом 10 кегля, 1,0 пт.

Список литературы обязателен и оформляется по действующему национальному стандарту (ГОСТ\_Р7.0.5–2008).

Примечания, приложения и фотографии в публикации не используются. Справочная и графическая информация помещается внутри статьи.

В отдельном файле, приложенном к электронному письму, автор указывает свою фамилию, имя, отчество полностью, место работы и занимаемую должность, ученую степень, звание, электронный адрес и/или контактный телефон. Также автор, при необходимости, сообщает информацию о проекте, в рамках которого подготовлена статья (название организации-спонсора № гранта/соглашения, название проекта) для размещения указанной информации в специальном подстрочном примечании.

В случае если статья написана двумя или более авторами, сведения о последних даются в одном файле последовательно, по отдельности о каждом из авторов, при этом указывается один, удобный им для связи, электронный адрес и/или контактный телефон.

Автор гарантирует, что все данные в его публикации реальны и аутентичны, его работа не является плагиатом. Все авторы обязуются в случае необходимости представлять опровержения и исправление ошибок.

Адрес редакционной почты: [vestnik.rhga@mail.ru](mailto:vestnik.rhga@mail.ru).

## INFORMATION FOR CONTRIBUTORS

The «Journal of the Russian Christian Academy for the Humanities. Philological Sciences» is a publication of the eponymous institution of higher learning. The issues include original contributions dealing with the topic relevant to the scope of the humanities including philology.

The members of the editorial board are required to ensure (1) that all papers comply with the publication guidelines; (2) that the papers are properly checked for language problems and style. The changes effected by the board are not to interfere with the ideas of the authors. The author enjoys a right to submit the contribution on the Journal's Internet website when submitting the manuscript for publication.

The Journal charges a publication fee, from which contributions by graduate students are exempted.

All proposals are reviewed by the Editorial Board and by official referees. Proposals that do not comply with the standards of the Journal, can be rejected or returned to the author for further improvements to be made.

The submission guidelines for contributors to the Journal are:

- UDC should be given in the top left corner,
- the author's last name and initials in Russian,
- in the top right corner,
- the title of the manuscript in Russian,
- an abstract and keywords in Russian should be included,
- the author's last name and initials in English in the right corner,
- the title of the manuscript in English,
- an abstract and keywords in English should be included,
- the manuscript,
- references.

The length of the manuscript should not exceed 10 000–12 000 words (1,0 typographic unit).

Abstracts in Russian and English should not exceed 100 words (1000 characters with spaces). It is advisable to have abstracts in English proofread, computer-aided translations of abstracts are not under consideration.

References and essential notes should be given in square brackets as follows — [5, p. 56–57].

Quotations exceeding four lines (over 200 characters) should be given with hanging indent (in 10-point font).

References are to be in full compliance with the National State Standard — GOST Certification System (ГОСТ\_P7.0.5–2008).

Notes, comments, appendices and photographs are not used in the publication. Background information, reference sources, diagrams are embedded within the text.

In a separate file attached contributors provide their full name (last and first), place of work, position, academic degree, email address and / or contact telephone number. When needed, contributors can provide information on the grant program under which the research results presented have been obtained (sponsoring organization, grant number / contract, title of the project) to have this information given in a special footnote.

If a contribution is written by two or more authors, the personal data concerning all of them should be given in a single file, one by one, with a contact e-mail address and/or a telephone number of a contact person.

Contributors must guarantee that the manuscripts submitted are original, are not published or under consideration elsewhere, are not plagiarism. All authors agree to provide a refutation and corrections be it deemed necessary.

Proposals should be sent to: [vestnik.rhga@mail.ru](mailto:vestnik.rhga@mail.ru)

Адрес редакции:

Русская христианская гуманитарная академия  
Наб. реки Фонтанки, 15. Санкт-Петербург, 191023  
vestnik.rhga@mail.ru  
www.rhga.ru

**ВЕСТНИК  
РУССКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ ГУМАНИТАРНОЙ АКАДЕМИИ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ**

**2025. Том 6. Вып. 4**  
ISSN 2712-844X

Подписано в печать 30.11.2025. Формат 70 × 100  $\frac{1}{16}$ . Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 14,9 Тираж 550 экз. Заказ № 1155

Отпечатано в типографии «Поликона» (ИП А. М. Коновалов)  
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 134